

الأدب وفنونه

دراسة ونقد

الأدب
المسرحية
النقد
المقال
الشعر
ترجمة الحياة
القصة
الخاطرة

الدكتور
عز الدين إسماعيل

الأدب وفنونه

دراسة ونقد

الأدب - النّقد - الشّعر - القصّة
المسرحيّة - المقال - ترجمة الحياة - الخاطرة

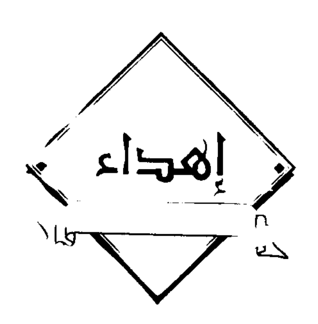
دكتور عزّ الدّين إسماعيل

١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى
٩٤ شارع عباس العقاد- مدينة نصر- القاهرة
ت: ٢٧٥٢٩٨٤ - فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥
٦ أ شارع جواد حسنى - ت: ٣٩٣٠١٦٧
www.darelfikrelarabi.com
INFO@darelfikrelarabi.com

٨١٠,٩ عز الدين إسماعيل
ع ز أ د الأدب وفنونه: دراسة ونقد / عز الدين إسماعيل.- [ط٩]؛ مزيدة ومنقحة.- القاهرة: دار الفكر العربى، ٢٠١٣م.
١٧٦ص ؛ ٢٤ سم.
المحتويات : الأدب- النقد- الشعر- القصة- المسرحية- المقال- ترجمة الحياة- الخاطرة.
ببليوجرافية: ص ١٧١ - ١٧٢.
تدمك: ٠ - ١٤٨٧ - ١٠ - ٩٧٧.
١ - الأدب العربى- النقد. ٢- الأدب العربى- مجموعات.
أ- العنوان.

تصميم وإخراج فنى
ثريا إبراهيم حسين



إلى أصدقائي وزملائي..

القدامى والمحدثين..

فهم لي مصدر إلهام..

عز الدين إسماعيل



مقدمة الطبعة الثامنة

كنت عند كل مرة يعاد فيها طبع هذا الكتاب أفكر فى إحداث بعض التغيير فيه وإضافة بعض الإضافات، ولكننى كنت دائمًا أتروَّى فى إحداث أى تغيير يخرج بالكتاب عن وجهه الأول الذى أُلِّف من أجله، ويحتمل أن يفقد - نتيجة لذلك - وظيفته التى أدتها تلك الطبعات السابقة وهى أن يكون الكتاب أداة توصيل للعناصر الأساسية للفكر الأدبى، بطريقة يتقبلها كل من تمس حاجته لاستيعاب هذه العناصر.

إن هذا الكتاب قد أريد له ومنه أن يمس أكبر قدر من القضايا التى تطرحها نظرية الأدب والأنواع الأدبية، بالقدر الذى يكفى لتعرفها وتمثلها فى إطارها النظرى، ثم من خلال بعض التطبيقات العملية، ومن ثم ينال كل قضية نصيب محدود من الدراسة، ولكنه يمس أركانها الأساسية، ومحاور التفكير المختلفة فيها.

وأضرب لهذا مثلا بقضية الأسلوب، فهى تناقش فى هذا الكتاب فى إطار نظرية الأدب، ليعرف الدارس موقعها من هذه النظرية، وعلاقتها بغيرها من القضايا الأخرى، فى حين أن نظرية الأسلوب والأسلوبية تمثل الآن - أو تحاول أن تمثل - علما قائمًا بذاته.

وحين شرعت فى إعداد هذه الطبعة الجديدة لم تكن هناك مندوحة عن المراجعة والضبط واستكمال بعض أوجه النقص التى ظهرت فى الطبعات السابقة.

وهكذا صار النص فى هذه الطبعة أكثر انضباطا، وأضيفت هوامش كثيرة برزت الحاجة إلى إضافتها، ثم أجرى تعديل لما كان يسمى فى الطبعات السابقة ملحقا للكتاب، فقد قام مقامه فى هذه الطبعة الفصل الرابع، حيث تضمن دراسات تطبيقية فى فن السيرة الأدبية، وفن المقال، وفن الخاطرة، فأضيفت بذلك إلى أسماء شوقى وحافظ إبراهيم والعقاد ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور ومحمد فريد أبو حديد وعزيز أباظة من أعلام أدبنا الحديث أسماء: العقاد فى مجال الترجمة الذاتية، وزكى نجيب محمود فى مجال المقال، وأحمد أمين فى مجال الخاطرة.

وعلى هذا النحو تكون هذه الطبعة الجديدة، بما اشتملت عليه من تنقيح وإضافات، أكثر وفاء - فيما نرجو - بغرض الكتاب، وأرجو أن تلقى من القارئ القبول الذى لقيته أخواتها السابقات.

وبالله التوفيق

عز الدين إسماعيل



افتتاح

مشروع هذا الكتاب ـ كما يبدو من عنوانه ـ قد يوحى بالتفكك وانفصال أجزائه واستقلالها، ولكن الحقيقة أن هناك وحدة فكرية عامة تشمل جميع الفصول؛ ذلك أن كل فكرة كبيرة أو جزئية وردت فى أى فصل من الفصول كانت تراعى، وقد تجد أصداء لها، فى الفصول الأخرى. حقا إن كثيرًا من الأجزاء كان التعويل فيه على المفهومات النقدية الأوربية، وهنا تكون المسئولية على صاحب النص المنقول.

وتنحصر مسئوليتى فى هذه الحالة فى أمانة النقل والتعبير. ومذهبى فى هذا النقل أنه حينما تختلف الآراء حول مسألة من المسائل فإننى أعرض تلك الآراء العرض الذى يوحى أن صاحب الرأى نفسه هو الذى يتكلم، فإذا انتقلت إلى الرأى المعارض أحسست نفس الإحساس. وهذه عندى خطة مثلى فى العرض تتجنب التحيز والتحامل. ويأتى رأيى الخاص غالبا بعد أن أوفى الآخرين حقهم من هذا العرض.

والضرورة التى دفعت إلى تأليف هذا الكتاب ـ وهى توضح الوحدة التى تربط أجزاءه ـ هى حاجتنا الماسة إلى قراءة النظريات الخاصة بالأدب وفنونه المختلفة وشرحها. حتى إذا ما فرغنا من هذه النظريات كنا فى حاجة إلى الدراسة التطبيقية العملية. وليس فى اللغة العربية ـ وقل أن يوجد فى اللغات الأخرى ـ كتاب يجمع هذين الجانبين: النظرى والعملى. ولكى تتم الفائدة من تقديم تلك النظريات أخذنا نماذج من الشعر والقصة والمسرحية ودرسناها دراسة نقدية على أساس من الجانب النظرى.

وقد كان طبيعيا أن نكتفى فى كثير من الحالات بعرض الخطوط العامة دون الدخول فى التفصيلات والجزئيات، وذلك اعتبارا لطبيعة الكتاب، ويبقى بعد ذلك أن كل فصل من فصوله يصلح وحده لكتاب مستقل، فكتاب عن نظرية الأدب، وآخر عن نظرية النقد الأدبى، وثالث عن نظرية الشعر، وهلم.. مشروع نرجو أن نوفق لإنجازه.

وكثيرون لهم فضل مباشر أو غير مباشر على هذا الكتاب، ولكن ربما كان الفضل الأكبر لقسم اللغة العربية بكلية الآداب (جامعة عين شمس)، فقد أتاح لى التدريس فيه فرصة مناقشة كثير من مسائله مع الطلاب وتمحيصها طوال السنوات الأربع الماضية.

وبعد فأرجو أن أكون بهذا الكتاب قد وضعت لبنة صغيرة نافعة فى بناء نهضتنا الفكرية، وأدبنا الحديث..

عز الدين إسماعيل



الباب الأول

نظرية الأدب
و
النقد الأدبى



الفصل الأول

نظرية الأدب

«إنى أعرف إذا لم أسأل، فإذا ما سئلت لم أعرف»

سانت أوغسطين (*)

---

١ ـ تعريف الأدب:

من حق القـارئ أن يتوقع منى هنا أن أبدأ حـديثى إليه عن الأدب بأن أقـدم إليه تعريفـا لهذا الأدب. وليس هذا حقا فـحسب بل هو منطقى كذلك، إذ ينبـغى أن نبدأ دائمًا بتـحديد ألفاظنا، بأن نعـرف الأشياء التى سـنتحدث عنهـا قبل أن نمضى فى هذا الحديث.

وليس من الصـعب أن أسوق هنا طائفـة كبـيرة من التـعريفـات التى يعرف بـها الأدب، ولكن ينبغى أن نذكر أنه من الأفضل أن نبدأ حديثنا عن الأدب دون تعريف له، إذ يكفى غرضنا هنـا أن تترسب فى نفس القارئ بعض الحـقائق الخاصـة بهذا اللون من النشاط، التى تتصل اتصالا مباشرا بجوهر الأدب.

وكل إنسان له حظ من الثقافة يعرف، بصورة أو بأخرى، ما الأدب، وكل ما فى الأمر أن ما يعرفه هذا قـد يختلف عما يعرفه ذاك، أو يفترق عنه قـليلا أو كثيرا. ولكن المؤكد أنهم جميعا يستخدمون كلمة «أدب» استخداما متقاربا ـ إن لم يكن موحدا ـ حين يطلقونها على شىء يقرأونه أو يستمعون إليه.

ولكن هل الأدب حقـا هو ذلك الشىء الذى يقرأه الناس أو يسـتمعـون إليه؟ إن تاريخ كلمة «أدب» فى اللغة العربية لا يدل على ارتباط بهذا المعنى.

معنى كلمة أدب:

وكلمة «أدب» Literature فى الإنجليزية، وLittérature كذلك فـى الفرنسـية مأخوذة من Litera[١] ، وهى بذلك توحى بالأدب المكتوب أو المطبوع. ولكن ينبغى أن يشمل تعريف الأدب ذلك الأدب الملفوظ كـذلك. ولهذا كان للفظة «فن الكلمة Wort-kunst» الألمانية، ولفظة Slavesnost الروسيـة، ميـزتهمـا على نظيرتيـهما الإنجلـيزية والفرنسية[٢].

(*) Saint Augustine (٣٥٤ ـ ٤٣٠م): فيلسوف كاثوليكى. حاول التوفيق بين الفكر الأفلاطونى والعقيدة النصرانية.

(١) كلمة لاتينية.

(٢) انظر:

Rene Wellek & Austen Warren Warren: Theory of Literature A. W. Bain & Co., london 1949, p. 11.

وإذا قلنا أن الأدب هو فن الكلمة، سواء الكلمة المقروءة والكلمة المسموعة. كان علينا أن نعود لنتساءل: هل يتمثل الأدب فيما نقرأ مكتوبا من شعر مثلا؟ وعندئذ تكون الكتابة فى ذاتها، أى الحروف المنقوشة بالحبر على الورق جزءًا من القصيدة؟ طبيعى أن هذا لا يمكن الأخذ به؛ لأن الشعر مستقل تمامًا عن هذه الحروف المكتوبة، وعن نوع الحبر الذى كتبت به، وليست الكتابة فى الواقع إلا نوعا من التسجيل لهذا الشعر، يضمن وجوده وبقاءه فى مكان ما؛ ولذلك يمكن أن يوجد الشعر غير مكتوب حين يتمثل فى الذاكرة. وكذلك ليس الأدب ما تنطق به من شعر مثلا؛ لأن قراءتنا لهذا الشعر ستتأثر بصوتنا من حيث معدنه، وبمقدرتنا على إخراج الحروف إخراجًا سليما. وعندئذ هل تكون هذه الأصوات التى تخرج من أفواهنا هى الشعر؟ طبيعى أنها ليست كذلك؛ لأنها أشياء متغيرة. ومن هنا كانت القطعة الأدبية الواحدة تختلف على لسان القارئ نفسه من وقت إلى آخر، متأثرة بحالته الخاصة؛ ولذلك فالصوت الذى يؤدى فيه العمل الأدبى حين يقرأ يضيف إليه عناصر ليست فى العمل الأدبى، ولكن القول بأن العمل الأدبى حشد من الأصوات يبدو غير كاف تماما، كما لا يكفى القول بأنه تلك الحروف المنقوشة بالحبر على الورق.

فن الكلمة:

وعلى هذا فعبارة «فن الكلمة» لا تكفى للدلالة على الأدب إذا كان المقصود بها الكلمة، سواء المكتوبة والمنطوق بها، فإذا لم يتمثل الأدب فيما هو مكتوب أو منطوق به ففيم إذن يتمثل؟

هنا يأتى القول بأن العمل الأدبى ليس شيئا خارج العملية العقلية التى نزاولها فى القراءة أو فى الاستماع إلى قصيدة مثلا. ومعنى هذا أن الأدب يتمثل فى نفوسنا، فى نشاطنا النفسى الذى نبذله حين نقرأ الكلمة أو نستمع إليها. ولكن هذا الحل النفسى بدوره غير كاف. صحيح ـ بطبيعة الحال ـ أن القصيدة لا يمكن أن تعرف إلا من خلال الخبرات الفردية، ولكن القصيدة ذاتها ليست هى نفس هذه الخبرات، فكل مزاولة فردية لقصيدة من القصائد تحتوى على شىء خاص وفردى صرف، فهى تتلون بلون حالتنا واستعدادنا الفردى، والثقافة، وشخصية كل قارئ، والجو الحضارى العام فى فترة من الزمن، والمفاهيم الدينية والفلسفية والفنية الصرف لدى كل قارئ ـ كل ذلك يضيف شيئا مفاجئا جديدا لكل مرة من مرات قراءة القصيدة، فقراءتان فى زمنين مختلفين للفرد نفسه يمكن أن تختلفا اختلافا واضحا، سواء لأنه قد نما عقليا، أو لأن الظروف الوقتية أضعفته، كالتعب أو القلق أو التشتت الذهنى. وهكذا نجد أن كل مزاولة للقصيدة تترك شيئا أو تضيف شيئا فرديا. ولن تتسع المزاولة حتى تشمل القصيدة، فحتى القارئ الممتاز

نفسه، سيكشف فى القصيدة الواحدة فى كل مرة من مرات قراءتها تفاصيل جديدة لم يعاينها خلال قراءاته السابقة. ولا حاجة بنا إلى الإشارة إلى مبلغ الضحالة والاختلاط فى قراءة قارئ أقل دربة أو غير مدرب.

فالقول أن نشاط القارئ العقلى هو القصيدة ذاتها، أو العلم الأدبى ذاته، يؤدى إلى نتيجة غير معقولة، هى أن القصيدة لا توجد ما لم يمارسها إنسان، وأنها تخلق من جديد فى كل ممارسة، فلن تكون هناك إذن «كوميديا إلهية»(١) واحدة، بل كوميديات إلهية بعدد ما يوجد، وما وجد، وما سيوجد من قراء. وبذلك ننتهى إلى الشك والفوضى التامة، ونصل إلى العبارة الرديئة القائلة: لا مشاحة فى الذوق (٢).

المزاولة النفسية للعمل الأدبى:

فالدراسة النفسية إذن ـ التى تنظر إلى العمل الأدبى متمثلا خلال العملية العقلية، سواء لدى القارئ أو المستمع، وسواء لدى المتحدث أو المؤلف- تثير من المشكلات أكثر مما تساعد على حل المشكلة الأساسية.

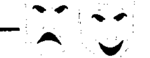
فكلمة «أدب» إذن لا تعنى ما هو مكتوب أو منطوق به، ولا ممارسة ما هو مكتوب، أو منطوق به.

ولقد تغيرت مفهومات طبيعة الأدب ووظيفته عبر التاريخ. وقد مال البعض فى تعريفه للأدب إلى تضييق ميدانه حين نظر إلى بعض الإنتاج الفكرى دون بعضه الآخر. وفى الجانب المقابل نجد من يتوسع فى معنى الأدب حتى ليدخل فى ميدانه الكتابات التشريعية والدينية والطبية. وهذان المفهومان المتطرفان لا يصيبان شيئا من الحقيقة؛ لأنهما تنقصهما الدقة اللازمة. ويمكن البدء فى محاولة تعريف للأدب «إذا نحن نظرنا إلى اعتبارين: فالأدب يتكون من تلك الكتب، وتلك الكتب وحدها، التى لها أولا وقبل كل شيء ـ بحكم موضوعها، وطريقة تناول هذا الموضوع ـ أهمية إنسانية عامة. وهى ـ بعد ذلك ـ ينظر إلى عنصر الصورة فيها، والمتعة التى تقدمها الصورة، على أنها جوهرية، فالقطعة الأدبية تختلف ـ من ناحية ـ عن بحث متخصص فى علم الفلك أو الاقتصاد السياسى أو الفلسفة أو حتى التاريخ؛ لأنها لا تتصل بطبقة خاصة من القراء فقط، بل بالناس، من حيث هم ناس، رجالا ونساء. وفى حين نجد موضوع البحث ـ من ناحية أخرى ـ يكتفى بأن ينقل المعرفة، إذا بالقطعة الأدبية، سواء أكانت تنقل المعرفة

---

(١) دانتى ليجييرى Dante Alighieri (١٢٦٥ ـ ١٣٢١م) كبير شعراء إيطاليا، صاحب ملحمة «الكوميديا الإلهية» Divina commedia (١٣٠٨ ـ ١٣٢٠م).

(٢) انظر المرجع السابق ص ١٤٦.



كذلك أم لا، من أهدافهـا المثالية أن تحدث الرضا الفنى، وذلك بالطريقـة التى تقدم بها موضوعها»[١].

المتعة والمنفعة فى العمل الأدبى:

وهذه الخطوة فى محاولة فهم ماهية الأدب لم تزد على أن أدخلت عنصرا جديدا فى البحث هو عنصر «المتعة الفنية» التى يحدثها الأدب. وطبيعى أن هذا العنصر الجديد ليس جزءًا من طبـيعة تكوين الأدب، بل هو أثر له، فـالمتعة قد تحـدث لشخص يتلقى عملا أدبيا ولا تحدث لشخص آخر يتلقى نفس هذا العمل. على أننا كذلك قد نجد المتعة فى أشياء ليس لها بالأدب صلة.

والغريب أن فلسفة الجمال فيما يتعلق بالفن والأدب كانت فى أغلب الأحيان تترك الأدب ذاته لتبحث فى آثاره. ويمكن تلخيص هذه الفلسفة ببـساطة فى مقولتين قال بهما «هوراس»[٢] منذ أمد بعـيد هما: المتـعة والمنفعـة. وقد كان تاريخ فلسـفة الفن تسجـيلاً للمواقف التى تتوزعـها هاتان المقولتان، فمن أديب ينتهى إلى أن الفن مـتعة، إلى مفكر يخلص إلى أن الفن منفـعة. وبإزاء المتعـة والمنفعـة نجد اللعب والعمل، فـالفن لعب فى رأى، وهو عمل فى رأى آخر. والمحاولة الثالثة، وهى المحاولة التى قام بها عصر النهضة فى أوربا، هى محاولة الجمع بين الخاصـتين بحيث لا يمكن أن يقوم فن يوصف بوصف واحد من الوصفين، فالعمل الأدبى يقوم بالمهمتين، ويحدث الأثرين معا، وبنجاح.

وقد قلنا: إن هناك أشـياء تمتعنا وهى ليـست من الأدب فى شىء، وكذلك هناك أشياء نافـعة ولا تمت إلى الأدب بصلة، فحتى هذان الأثران المعروفـان للأدب ليسا إذن أثرين خاصين به. وهنا «يـنبغى أن نأخذ بأن متعـة الأدب ليست متعة مـختارة من بين قائمة بالمتع الممكنة، ولكنها متعة أعلى؛ لأنهـا متعة لنشاط أرقى، أعنى تأملا لا يهدف إلى حيازة شىء. أما المنفعة أو الجدية والتـعليم فى الأدب، فهى جدية ممتعة، أعنى أنها ليست جـدية الواجب الذى يجب أن يعمل، أو الدرس الذى يجب أن يحـفظ، ولكنها جدية فنية، جدية إدراك حسى..»[٣].

فإذا مـا خصصنا نوعـى المتعة والمنفـعة اللذين يحدثهـما الأدب ويؤثر بهـما فى التلقى، أمكنـنا أن نصل إلى الحـديث عن الأدب ذاته، إذا مـا تساءلنـا عن سر المتـعة والمنفعة فى العمل الأدبى: لماذا كان الأدب ممتعا ونافعا؟

---

(1) William Henry Hudson: An Introduction to the study of literature. 2nd ed., p. 10.

(٢) Horace (٦٥ ـ ٨ ق.م) شاعر رومانى تدور قصائده حول محور الحب والصداقة والفلسفة.

(3) Weliek & Warren: Theory of Literature, p. 21.

والحق أن «عنايتنا بالأدب ترجع أولا وقبل كل شىء إلى أهميته الإنسانية العميقة الباقية، فالكتاب العظيم يستمد مباشرة من الحياة، ونحن حين نقرؤه نستكشف بين أنفسنا والحياة علاقات كثيرة وطيدة وجديدة. وفى هذه الحقيقة نجد التفسير النهائى لما له من قوة، فالأدب إبداع جديد حى لما رآه الناس فى الحياة، وما خبروه منها، وما فكروا فيه وأحسوا به إزاء مظاهرها التى لها عندنا جميعا أهمية مباشرة وباقية، تفوق كل أهمية. وهو بذلك يعد ـ بصورة أساسية ـ تعبيرا عن الحياة وسيلته اللغة. ولكن من المهم أن نفهم منذ البداية أن الأدب يعيش بفضل الحياة التى تتمثل فيه»[(١)].

فالمتعة والنفع اللذان نتحدث عنهما فى الأدب مصدرهما تلك الأشياء التى نجدها فى العمل الأدبى، والتى لها أهمية إنسانية، فبمقدار ما يكون لهذه الأشياء من أهمية يكون إمتاعها ونفعها لنا. وقد قال «هدسن» فى العبارة السابقة: إن الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة، وهنا نقول أن هذه الصلة الوطيدة بين الأدب والحياة هى السر فيما يتضمن من متعة ومنفعة؛ لأننا نحب أن نرى الحياة (منقولة إلينا)، نحب أن نجلس فى مكاننا لنشاهد الحياة تمر بنا جزئياتها فى سلسلة متصلة الحلقات (وهذه المتعة تتحقق فى جلوسنا لقراءة كتاب، وتتمثل بصورة أوضح وأقوى فى ذهابنا إلى «السينما»، ومشاهدتنا لأحد «الأفلام» أو إحدى المسرحيات)، ولكن قيمة الكتاب الذى نقرؤه، أو «الفيلم» الذى نشاهده، لا تقف عادة عند مجرد قضاء سويعات فى استعراض مشاهد ممتعة من الحياة، بل إننا نمضى بعد الفراغ من القراءة أو المشاهدة لنناقش ما قرأنا وما شاهدنا. وكثيرا ما نناقش أنفسنا بسبب كتاب قرأناه. وهناك كتب غيرت من منهج حياة قارئيها تغييرا كاملا. وهنا يتمثل ما للأدب من نفع، حين يعمق فهمنا للحياة، بل أكثر من هذا حين يوجه حياتنا، فالأدب يستمد من الحياة، ويدفع الحياة ويوجهها.

الحياة مادة الأدب:

مادة الأدب إذن فى أى صورة من صوره هى الحياة، وانتقال هذه المادة إلينا يحدث فى نفوسنا المتعة، وقد يشكل حياتنا. ولكن هل هذا حقا هو كل شىء فى الأدب، أن ينقل إلينا الحياة؟ لا شك أن الأدب يشتمل على عناصر أخرى. فإذا نحن رجعنا إلى العبارة القائلة إن: «الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة» كان علينا أن نفهم أن الأدب لا ينقل إلينا الحياة حقا كما هى، ولكنه يعبر عنها. وقد يقال أنه يفسرها[(٢)]، وقيل أيضا أنه ينقدها[(٣)]. وكل هذه العبارات المختلفة عن علاقة الأدب بالحياة تدل على

(١) Hudson : كتابه السابق ص ١١.

(٢) و (٣) أول من قال بذلك الناقد الإنجليزى ماثيو أرنولد.. انظر:

b. Ifor Ivans: Literature and Science., George Allen & Unwin, 1954, pp. 99 - 100.

أنه لا ينقل إلينا الحياة كما هى نقلا حرفيا. قد نقول أنه ينقل إلينا فهم الأديب للحياة من خلال تجاربه الشخصية. وهنا نكون قد أدخلنا عنصرا جديدا يقوم عليه الأدب، فبجانب الحياة لابد من «فهم» الأديب لها.

عناصر العمل الأدبى:

هناك إذن عناصر كثيرة تشترك فى تكوين العمل الأدبى، فنحن «أولا نجد بطبيعة الحال العناصر التى تقدمها الحياة ذاتها، تلك التى تمثل المادة الأولية لأى عمل أدبى، سواء أكان قصيدة أم مقالة أم مسرحية أم قصة. ثم هناك العناصر التى يضيفها المؤلف فى عملية نقله هذه المادة الأولية إلى هذه الصورة أو تلك من صور الفن الأدبى، وهذه العناصر يمكن أن تقسم تقسيما تقريبيا إلى أربعة أقسام:

أولا: هناك العنصر «العقلى»، ويتمثل فى الفكرة التى يأتى بها الكاتب ليبنى منها موضوعه، والتى يعبر عنها فى عمله الفنى.

ثانيا: هناك العنصر «العاطفى»، وهو الشعور (كائنا ما كان نوعه) الذى يثيره الموضوع فى نفسه، والذى يود بدوره أن يثيره فينا.

ثالثا: هناك عنصر «الخيال» (ويشمل النوع الخفيف الذى نسميه الوهم fancy)، وهو فى الحقيقة القدرة على التأمل القوى العميق. وبعمله سرعان ما ينقل إلينا الكاتب قدرة مماثلة على التأمل. وهذه العناصر تجتمع لتقدم للأدب المادة والحياة. ولكن مهما تبلغ المواد التى قدمتها التجربة من الغنى، ومهما يبلغ فكر الكاتب وشعوره وخياله من الجدة، فإن عنصرا آخر يلزم الكاتب عند الاهتمام بهذه العناصر قبل أن يتمكن من إتمام عمله، فهذه المادة يجب أن تشكل وتهذب وفق مبادئ النظام والتناسق والجمال والتأثير. ومن ثم نجد عنصرا **رابعا** فى الأدب هو العنصر «الفنى»، أو عنصر «التأليف والأسلوب»[١].

هذا معناه أن الأدب يقوم على عناصر بعضها بمثابة «المادة» (الحياة والفكر والخيال والعاطفة)، وبعضها يتحقق فى عملية «التكوين» أى فى بناء العمل الأدبى من هذه المادة. وهذا فى الواقع تعبير آخر - ولكنه ربما كان أكثر دقة - عما يقسم إليه العمل الأدبى من «محتوى» و«صورة». فإذا كان المقصود بالمحتوى الأفكار والعواطف التى يشتمل عليها العمل الأدبى، فإن الصورة عندئذ تشمل كل العناصر الشكلية التى تعبر عن هذا المحتوى، «ولكننا إذا فحصنا هذا التمييز فحصا أكثر دقة لرأينا أن المحتوى يدل على بعض عناصر الصورة. فمثلا الحوادث المسرودة فى الرواية تعد أجزاء من المحتوى،

---

(١) Hudson المرجع السابق ص ١٥ - ١٦.

فى حين أن الطريقة التى تنسق بها، بحيث تكون عملا قصصيا، تعد جزءا من الصورة، فإذا هى انفصلت عن طريقة التنسيق هذه فلن يكون لها تأثير فنى بأى حال من الأحوال»[١].

ومهما يكن من أمر دلالة المصطلحات المستخدمة فى هذا المجال، فإن هناك صفات خاصة بما سميناه مادة العمل الأدبى، وهى صفات تعد جوهرية، ولابد من تحققها كيما يعد الأدب أدبا، وهناك صفات أخرى خاصة بالتكوين.

قد نقرأ العمل الأدبى لأغراض كثيرة، ولكننا إذا نظرنا إلى الأدب على أنه قوة حقيقية وجب علينا أن نبحث عن مصدر أسباب الرضا الأساسية، التى تتمثل فى صفات: الوضوح، وعمق الفهم، وسمو الروح.

ويتحقق الوضوح من خلال إحساس المؤلف بالصورة، فالمؤلف يختار المادة وينظمها وفقا لغرض خاص. وهو بذلك يركز الاهتمام على الشكل الجوهرى للأشياء فى العالم المرئى وغير المرئى. وهو بذلك يومئ أيضا إلى الغرض الذى يوجه التجربة. ومؤلفات كبار الكتاب تهدى إلى السلوك السليم بأوسع معانيه؛ لأنها تكشف لنا عن النظام الدقيق، وعن الحكمة والتوافق بين العناصر المختلفة، التى بدونها تبدو الحياة أجزاء لا معنى لها. وهذا العمل يتضمن توضيحا واعيا للتجربة، لا عند المؤلف وحده بل عند القارئ كذلك، وذلك باتحاده مع المؤلف خلال عملية التمثيل[٢].

صفات الأدب المرضى:

وهنا يأتى بالضرورة السؤال عن الموضوعات التى تصلح للأدب وتلك التى لا تصلح، والواقع أن الأديب ـ على الرغم من أنه يختار موضوعه بلا شك ـ يعمل فى ميدان كل ما يلقاه فيه صالح للعمل الأدبى هو ميدان الحياة، «فلم يعد من الممكن القول أن هناك بعض موضوعات تصلح للتناول وبعضا آخر لا يصلح، وفى خلال نمو الواقعية فى الفن القصصى، واستخدام التحليل النفسى للشخصية، اتسع ميدان الأدب اتساعا عظيما»[٣].

ثم يأتى دور الأدب فى أن يعمق فهمنا للحياة «بأن يطلعنا لا على عالم الرؤية الخارجى فحسب، بل على العالم الداخلى للفكر والشعور كذلك.. إننا نبدأ فى فهم كيف يعيش الناس، ومن أجل ماذا يموتون.. وكذلك فإننا ننظر فى ذلك العالم

---

(1) Wellek & Warren: op. cit,. p. 140.

(٢) انظر:

Nathan Comfort Star: the Dynamics of Literature: Columbia Univ. Press, New York 1945. p22.

(٣) المرجع السابق ص ٢٢.

الغامض، عالم العواطف واللاشعور. وعلاقتنا العاطفية الخاصة بالحقيقة الخارجية تلمس هذه الحقيقة وتوضحها بومضات اللون والضوء والظل. وهذه العلاقة الخارجية لا تكتفى بأن تخلق فى الحال علاقة مثالية «غير ذريعية» بين نفوسنا وبين العالم، ولكنها كذلك تجعل من المستطاع قيام علاقة مرنة واضحة بشكل غير عادى بين ظواهر تبدو منفصلة فى عقولنا. ويتبع ذلك أنه ينبغى علينا أن نشحذ مداركنا حتى نستطيع فهم ظلال المعنى الدقيقة، وإدراك الطرق التى يستطيع بها الأدب أن يوسع من فهمنا عن طريق الدقة فى الكناية والإيحاء» [١].

فالعمل الأدبى يرتاد بنا الحياة، ويخلق بيننا وبينها علاقات جديدة من الفهم. والمعرفة، وهى الغاية التى تسعى لها الإنسانية فى نشاطها الدائب.

وعندما نفهم طبيعة التجربة الموضوعية، وطابع الحياة الداخلية فإننا نجد أنفسنا ـ وقل أن يحدث ذلك ـ فى ميدان الروح. وكثيرا ما يأتى هذا الشعور بالسمو نتيجة مثير عاطفى ـ له قوة ورهافة غير عادية ـ يقف وحده غالبا، سواء أكانت هناك علاقة بسيطة أم لم تكن ـ بينه وبين مجموعة من القيم الراسخة فى السلوك البشرى. ولحظة من التفكير تذكرنا بمجموعة من القصائد التى لها من هذه القوة والإثارة ما يجعلنا نشعر بأننا نسمو عند قراءتها.

هذه الأسباب الثلاثة لرضائنا عن العمل الأدبى ليست منفصلة ولكنها تتحد جميعا لتخرج لنا عملا جميلا محكما [٢].

مشكلة العمل الأدبى:

فالعمل الأدبى ـ فيما يبدو ـ ليس بسيطا. إنه يستمد من الحياة، ولكنه ليس مجرد معنى للحياة أو فكرة عنها نتعلمها كما نتعلم الأشياء الأخرى أو كما نتعلم ذلك من الفلسفة مثلا. إنه طاقة هائلة تشع ألوانا من الإشعاعات على مر الزمن، فلا يخبو لمعانها حتى يتجدد مع الإنسانية المتجددة الدائبة التجدد. وهى طاقة هائلة التأثير، فيكفى أن يقول الأديب كلماته حتى يكون لها من الفعل بالنفوس ومن تحريك الأرواح ما يفوق أثره كل قوة؛ ذلك أن فعلها لا يقتصر على جماعة من الناس فى وقت من الأوقات، ولكنه من الممكن أن يمتد إلى كل إنسان فى كل زمان وكل مكان. ويوم يطلق الشاعر قصيدته يكون العالم قد كسب قوة هائلة جديدة، ولكنها قوة خالدة باقية.

إن خفقة القلب لتدفع إلى الوجود وجودا، وإن لمحة الروح لتنفذ فتخترق القيود والسدود. وفى الوجود الأكبر تلتقى كل طاقة كونية، تلتقى الطاقة تشعها الذرة، وتلتقى الطاقة تشعها الكلمة.

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣ ـ ٢٤.
(٢) المرجع السابق ص ٢٤ ـ ٢٥.

فالأدب كائن حى متجدد الحيوية، متجدد الحرارة، وله كيانه وشخصيته، مثلى ومثلك. إنها شخصية ممتلئة بالقوة، ولكنها شخصية أميز ما فيها أنها مرنة، وليست صلبة جامدة. إن النبات والحيوان والإنسان جميعا تتكيف بحسب البيئة التى توجد فيها، وهذه القدرة على التكيف مرجعها إلى المرونة التى يتمتع بها كيانها وتتمتع بها شخصياتها. وهى كلما اختلفت عليها الأزمنة والأماكن راحت تتكيف مع البيئة الجديدة. ولولا هذه القدرة على التكيف. ولولا هذه المرونة التى تتمتع بها شخصياتها ـ على تفاوت بينها فى أنصبتها من هذه المرونة ـ لوجدناها تنفرض ونزول، فالشخص لا يعيش إلا بما فى شخصيته من مرونة يواجه بها ظروف الحياة فيتكيف معها، ويتغلب بذلك عليها، ويستمر بعد كل محنة فى وجوده الحى النابض، وتزداد بذلك شخصيته قوة على قوة.

شخصية العمل الأدبى:

العمل الأدبى شخصية من هذا النوع، ولكنها شخصية جبارة، إنها شخصية قد كسبت قوتها من آلاف التفاعلات التى مرت بها فى حياتها الطويلة. إننا نتفاعل مع أصدقائنا وأقاربنا وتلاميذنا ألوانا مختلفة من التفاعل بما هم كائنات حية توثر وتتأثر. وكذلك تتفاعل مع الأدب. ألسنا نتخذ فى كثير من الأحوال من الشعراء الذين مرت عليهم مئات السنين أصدقاء لنا؟ ألسنا نطيل صحبة قصيدة من القصائد ونعتز بها؟ إننا نتفاعل بذلك معها كما نتفاعل مع أصدقائنا. نتفاعل معها فتؤثر فينا ونؤثر فيها، ولكننا نمضى جميعا وتبقى هى محتفظة بحصيلة تلك التفاعلات، ممتعة بما أفادت من تأثرات الألوف من الذين صاحبوها فى وقت من الأوقات وتفاعلوا معها. ألا يكون للعمل الأدبى بعد ذلك شخصية جبارة، وطاقة هائلة؟ ولكنها شخصية مرنة، وطاقة متلونة.

إنها شخصية مرنة لا تقف منك موقف عناد، ولا تصر على شىء وهى بذلك تمتاز عن الحقائق الصارمة. إنك تقرأ هذه العبارة الحسابية (٢ + ٢ = ٤) فلا تستطيع أن تفهم منها إلا فهما واحدا، ولن تخرج منها إلا بحقيقة واحدة، وهى حقيقة خالدة باقية كذلك، ولكنها حقيقة جامدة لا مرونة فيها بل فيها إصرار. ونحن نذعن دائما فى هذه الحالة للإصرار والبناء. ويوم نريد من (٢ + ٢) أن تساوى خمسة مثلا تخذلنا العبارة، لأنها تصر على أن تساوى أربعة فقط، ولا يمكن التزحزح عن هذا الإصرار. وعندئذ نمضى طائعين أو مكرهين إلى التسليم بهذه الحقيقة التى نضطر جميعا إلى الاتفاق عليها. إنها حقيقة صارمة جامدة لا حياة فيها، ومن ثم لا نتفاعل معها، فلا تتأثر بها شخصياتنا، ولا تترك شخصياتنا فيها أثرا. إنها شخصية ذات جانب واحد ـ إذا أمكن التعبير. ولكن العمل الأدبى شخصية متعددة الجوانب، وهذا هو السر فى أنها تستطيع

أن تجتذب أكبر عدد ممكن من الأصدقاء، هذا يتفاعل مع جانب، وذلك مع جانب آخر. إشعاعات كثيرة كما قلنا تلك التى تصدر عن الطاقة الهائلة الكامنة فى العمل الأدبى. وكل منا يتلقى من هذه الإشعاعات بمقدار استعداده للتفاعل، وتبادل الفهم والتفاهم.

فمن أراد من العمل الأدبى صورة جامدة من الألفاظ فإنه واجد من هذه الصورة، ومن أراد شخصية حية نابضة فإنه واجد هذه الشخصية هذه إشعاعة وتلك إشعاعة، ولكن فرق بين من يتذوق الأدب روحا، ومن يتذوقه صورة جامدة.

هكذا تقوم للعمل الأدبى شخصيته، ويتحدد ما فيه من طاقة وقوة بمقدار ما يستمد من الحياة، وما يوصله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق لهذه الحياة. ولكن يبدو أننا نتساهل كثيرا فى هذا التصور؛ لأن كل ما يربطنا فى الواقع بالأديب لا يزيد عن ألفاظ. وكأن كل ما حسبناه للعمل الأدبى من قوة هو كامن فى الكلمات، فالأدب - كما سبق - تعبير عن الحياة «أداته اللغة». فكأن اللغة هى الظاهرة الأولى التى ينبغى الوقوف عندها عندما نتحدث عن الأدب؛ لأن الأدب لا يمكن أن يتحقق إلا فيها. وحين يفرغ الأديب من أداء كلماته يكون - فى الواقع - قد فرغ من أداء عمله الأدبى.

وليس هذا فى الحقيقة تبسيطا للموضوع، فقد يبدو أن استخدام اللغة للتعبير أمر غاية فى السهولة. ألسنا نستخدم اللغة كل يوم وكل دقيقة فى قضاء حاجاتنا، وفى التفاهم مع غيرنا؟ فاللغة وسيلة طيعة لقضاء أمورنا وربطنا بالآخرين. ولكن اللغة فى العمل الأدبى تختلف عن هذا، ومهما بلغت اللغة من وفرة المفردات التى تستطيع أن تنقل أدق المعانى، وأدق ظلال لهذه المعانى، فإنه تبقى هناك صعوبة تواجه الأديب فى استخدامه اللغة فى عمله الأدبى. والذين يمارسون الإنتاج منا يلاحظون فى يسر أن اللغة لا تكون فى كل الأحوال تلك الأداة الطيعة للتعبير عن المعنى أو الفكرة أو الشعور، فهذه الأشياء لا يتم نقلها خلال الألفاظ إلا بعد جهد كبير، ولا نذهب فى المثل بعيدا، فكلنا قد مارس الكتابة العادية، وصادف الصعوبات التى كانت تقتضيه أن يقدم لفظة على لفظة، أو يستبدل لفظة بأخرى، أو يضرب عن التعبير كله ليبدأ من جديد تركيبا آخر للألفاظ يراه أقرب إلى تكوين الجملة التى تنقل المعنى أقرب ما يكون إلى الدقة، أو أقرب ما يكون إلى ما فى نفسه، فإذا أدركنا ذلك كان تقريرنا للصعوبات التى يواجهها الأديب فى استخدام اللغة أمرا بدهيا. ولكن حينما نعرف أن الأديب لا يكتفى بمجرد أن يفهمنا شيئا أو ينقل إلى نفوسنا معنى، ولكنه - إلى جانب ذلك -



يهدف إلى التأثير فينا، عندئذ ندرك الجهد الذى يبذله الأديب لتطويع الألفاظ لأداء مهمته الكبرى، فالمؤلف لا يكتفى بأن يجد اللغة الدالة على ما يرغب فى أن يقوله، ولكنه يجب كذلك أن يذهب ـ أبعد من الدلالة ـ إلى الإيحاءات الفنية خلال ذبذبات النفس والفكر[١].

وهذا معناه أن الأديب يختار فى عمله الأدبى الكلمات ذات الإيحاء الفنى. ولكن ينبغى ألا توقعنا هذه العبارة فى الفكرة الخاطئة التى شاعت قديما واتخذت فى كثير من الحالات أساسا للحكم على الإنتاج بأنه أدبى أو غير أدبى، وأعنى بذلك الفكرة القائلة أن هناك لغة أدبية، أو ـ على وجه التحديد ـ ألفاظا أدبية وأخرى غير أدبية، فكما أن موضوعات الحياة كلها تصلح للتناول الأدبى ـ «ومن الخطأ أيضا بطبيعة الحال أن نقول أن هناك موضوعات تصلح للأدب وأخرى لا تصلح»[٢] ـ فكذلك كل ألفاظ اللغة صالح لأن يستخدم فى عمل أدبى. كل ما فى الأمر أن الأديب يختار للكلمة المكان الذى تكون فيه أصلح كلمة تستخدم، وتكتسب الكلمة «وضعا» خاصا باستخدام الأديب لها فى ذلك المكان. وهذا جزء من عملية التطويع التى يتناول بها الأديب اللغة ليخضعها لغرضه، ويستخدمها استخداما خاصا.

ويلاحظ «نيومان» أنه بينما تستخدم الأغلبية من الناس لغة زمانهم «كما يجدونها» فإن العبقرى يستخدم اللغة لأغراضه الخاصة، ويشكلها تبعا لاستعداداته الخاصة. ويعلق «هدسون» بقوله: ومعنى هذا أن اللغة تستقبل دائمًا أثرا جديدا خاصا على يدى كل كاتب له شخصية قوية التميز»[٣].

فالكلمة قد تكتسب قوتها من الشخصية التى استخدمتها. وكم من عبارات كان لها أثرها فى النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها.

إن الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة ـ باستخدامه إياها ـ مجالا واسعا، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين فى إسارها. فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة، وهى بهذه الحيوية والقوة تؤثر فى الآخرين وتفرض نفسها عليهم.

---

(١) Starr كتابه السابق ص ٣٠.

(٢) انظر المرجع السابق ص ٢٢.

(٣) Hudson كتابه السابق ص ٣٦.

فإذا كانت خاصية اللغة التى يستخدمها العالم فى شرح نظرية هى نقل الدلالة العامة التى يتحد جميع الناس فى كل زمان ومكان فى معرفتها حتى لقد يستخدم العالم الرموز الإشارية لنقل هذه الدلالات، وكانت خاصية اللغة التى تستخدم لأغراض الحياة اليومية هى أنها محلية تتخذ وسيلة لقضاء الأمور المعيشية، فإن خاصية اللغة - حين تستخدم استخداما أدبيا - هى أنها إيحائية، فهى «لا تكتفى بأن تقرر وتعبر عما تقول، ولكنها كذلك تهدف إلى التأثير فى اتجاه القارئ وإقناعه، وتغييره تغييرا تاما»(١).

إمكانية اللغة:

إن لكل لغة إمكاناتها، وليس العمل الأدبى إلا بناء لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانات. ولكن هذا البناء لا تأخذ صورته شكلا طبيعيا، «فهى ليست تخطيطا هندسيا أو شكليا، ولكنها أقرب إلى أن تكون - كما هو الشأن فى الموسيقى - تطوراً ناميا لموضوع. فالأدب إذن - كالموسيقى والمسرحية الممثلة - فن حيوى، بمعنى أنه حركة تحدث نتيجة لقوة»(٢).

معنى هذا أن الأدب يستخدم أداة تعبيرية من نوع خاص، يتحقق فيها إمكانات الموسيقى من جهة، كما أنه يتبع فى تكوينه نظاما تشكيليا خاصا بها. ولكن الأدب - بعد كل هذا، أو قبله - ليس موسيقى، وليس نحتا. فالأديب الذى يخيل إليه أنه يستطيع فى عمله أن يخلق بناء موسيقيا إنما هو أديب واهم؛ لأن «الموسيقى فن هائل قائم بذاته، وإمكاناته الخاصة تقع نهائيا وراء مدى اللغة المتكلمة»(٣). وكذلك الأدباء الذين يظنون أنهم يستطيعون أداء مهمة الفن التشكيلى فى اللغة قد جرهم سوء الفهم إلى أن يحاكوا الفنانين، سواء باهتمامهم بالتفصيلات التى تقع عليها العين، أو بوصف أعمال من الفن التشكيلى.

والحق أن العمل الأدبى من حيث هو بناء لغوى يتضمن إمكانات موسيقية وأخرى تشكيلية، ولكن هذه الإمكانات فى اللغة تعدو وسيلة لا غاية. قد يستفيد الأديب من الإيقاع والتجانس الصوتى وغيره من الزخارف الصوتية التى يستطيع تحقيقها فى عمله الأدبى، ولكن يوم تصبح هذه الأشياء هى كل مهمته فعندئذ لا يمكن أن يقال أنه قد أنتج أدبا، لأن الأدب شىء غير الموسيقى. ويستفيد الأديب بلا شك من الصور الحسية

---

(١) Wellek & Warren المرجع نفسه ص ١٢.

(٢) Stau، نفس المرجع ص ١٨.

(3) J. Middleton Murry: The Problem of Style., Oxford Univ. London 1930, p, 87.



التى يلجأ إليها ليحقق المشاعر والمعانى فى أشكال ملموسة مؤثرة، كما يحدث فى استخدامه للاستعارة مثلا. ولكن أين تقع هذه الصور الحسية التى يكونها الأديب؟ إنها فى الحقيقة لا تتمثل إلا فى الخيال. فحين يقول أبو تمام فى ممدوحه أنه:

رقيق حواشى الحلم، لو أن حلمه بكفيه ما ماريت فى أنه برد

ويرسم لنا هذه الصورة الحسية للحلم، فإنه لم يرسم لنا صورة تنهض أمام العين، كما هو شأن المصور، ولكنها صورة تتمثل فى الخيال. وكذلك لا يمكن أن يقوم العمل الأدبى على حشد من هذه الصور مستقلة، كما لم يمكن أن يقوم على حشد من الزخارف الصوتية. أليس من الأفضل أن نقول: إن العمل الأدبى بناء لغوى يستغل كل إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالة فى أن ينقل إلى المتلقى خبرة جديدة منفعلة بالحياة؟ ليس هذا بطبيعة الحال تعريفا للأدب، وإنما هو اقتراح لتعريف «العمل الأدبى»؛ لأن العمل الأدبى هو الشىء القائم الملموس، وهو ما يمكن أن نتناوله بالدرس. أما الأدب ذلك الشىء المجرد، فما أولانا ألا نتعب أنفسنا فى محاولة تعريفه.

وقد قلنا فى سياق الكلام أن الأديب يستخدم اللغة استخداما خاصا، والواقع أن هذا لابد أن يكون بدهيا، على الأقل من حيث إن كل أديب له شخصيته المستقلة، فيتبع ذلك أن تكون له لغته الخاصة، أو لنقل أسلوبه الخاص.

٢ـ مشكلة الأسلوب:

وقديما قال بوفون[١]: «إن الأسلوب هو الرجل نفسه»[٢] وكذلك عرف فلوبير[٣] الأسلوب بأنه: « طريقة الكاتب الخاصة فى رؤية الأشياء»، ويستطيع فلوبير أن يستبدل بالرؤية الشعور أو التفكير فيقول: إن الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة فى التفكير أو الشعور. «والطريقة الخاصة فى الشعور والرؤية تفرض طريقة خاصة فى استخدام اللغة، فالأسلوب الصادق إذن يجب أن يكون فريداً إذا كنا نفهم من عبارة «الأسلوب الصادق» تعبيرا لغويا كافيا كل الكفاية عن طريقة الكاتب فى الشعور»[٤].

---

(١) Comte Georges Louis Leclerc de Buffon (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨م): كاتب وعالم طبيعة فرنسى.
(2) Buffon. Discourse sur le Style: Librairie Haiter, Paris 1920, p. 17.
(٣) Gustave Flaubert (١٨٢١ ـ ١٨٨٠م) روائى فرنسى يعده بعض النقاد رائد الواقعية فى الأدب الحديث.
(٤) Murry، كتابه السابق ص ١٥.

معنى هذا أن الأسلوب ليس مجرد طريقة للكتابة يتعلمها من يشاء، ولكنه يرتبط عند كل كاتب بالإلهام الخاص الذى يدفعه إلى الكتابة، والذى يشكل هذه الكتابة، فهو الطريقة التى دفع بها هذا الإلهام ذلك الرجل بالذات إلى الكتابة، فالأسلوب «صفة لغوية» توصل بدقة العواطف أو الأفكار، أو مجموعة من العواطف والأفكار، الخاصة بالمؤلف، وحيث يتغلب الفكر يكون التعبير نثرًا، وحيث تسود العاطفة يكون التعبير إما نثرا وإما شعرا. ويكون الأسلوب كاملا عندما يتم توصيل الفكر أو العاطفة على الوجه الأكمل. . فالأسلوب يعتمد اعتمادا كليا على هذا التوصيل الدقيق، إذا لم يوجد لم يوجد الأسلوب»[١].

وخلاصة كل هذا أن الأسلوب هو طريقة الكاتب الخاصة فى التفكير والشعور، وفى نقل هذا التفكير وهذا الشعور فى صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيدا بحسب درجة نجاحه فى نقل ذلك إلى الآخرين، ويترتب على ذلك أن تقليد الكتاب فى أساليبهم ـ إذا أمكن ذلك ـ لا يحدث مطلقا فى عمل إبداعى مبتكر؛ لأن المقلد إنما يعرض عندئذ شخصية أخرى، ولا يمكن فى هذه الحالة أن يكون له أسلوبه الخاص. فالكتاب لا يتكررون، وإنما هم أفراد متميزون. وكذلك الأسلوب، خاصية فردية متميزة.

وقد كان البحث فى طبيعة الأسلوب مشكلة منذ عهد أفلاطون، فالأسلوب من وجهة النظر الأفلاطونية صفة نوعية خاصة، إما قائمة وإما غير قائمة، فهى ليست شيئا يضاف إلى الكتابة. كما أنها ليست مجرد شكل توضع فيه الكتابة، ولكنها صفة ـ إن وجدت ـ تتمثل فيما هو مكتوب.

ولكى نفهم وجهة النظر الأفلاطونية[٢] فى الأسلوب يجب أن نكون على أتم المعرفة بمعنى (الكلمة) عند أفلاطون. فالكلمة Logos[٣] عنده تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة كلمة على السواء. فالكلمة معناها الفكرة، وكذلك هى تعنى الفكرة حين تعرض فى الخارج.

---

(١) نفسه ص ٧١ ـ ٧٢.

(٢) Plato (٣٢٧ ـ ٤٢٨ ق.م): فيلسوف يونانى، تلميذ سقراط، وأشهر كتبه «الجمهورية The Republic».

(٣) ومن معانيها ـ أيضا ـ المبدأ العقلانى فى الكون، وذلك فى الفلسفة اليونانية القديمة.

ونستطيع بسهولة أن نفهم كيف تقبل العقل الإغريقى هذه الفكرة، وكيف بنى عليها أن كل فكرة لا يمكن التعبير عنها تعبيرا كافيا إلا بكلمة واحدة، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات تختلف - حتى عن «مرادفها» - اختلافا بسيطا، فإنه يتبع ذلك أن استعمال أى كلمة سوى الكلمة التى ترتبط بفكرك ارتباطا دقيقا يعد خطأ ونقصا. فنقص الكلمة معناه تغير فى الفكرة. ويترتب على ذلك أن يكون الرباط بين القارئ والفكر فاسدا. وانتقال الفكرة هكذا إلى القارئ لا ينتج عنه سوى أن يستقبل القارئ ما لم يهدف الكاتب إلى أن ينقله إليه. ويتبع ذلك أن يكون من الخطأ الكلام عن أسلوب «جيد» على الرغم من نقصه.

هذا كلام منطقى - كما يقول وستلاند[1] - لا يمكن أن نختلف فيه من حيث هو فكر مجرد. ويضيف أنه يجب أن نعترف، بوصفنا قراء عمليين، بأن هناك درجات للنجاح تتفاوت بين الكمال والإخفاق، وأن عمل الكاتب يمكن أن يكون قريبا من التعبير الكامل عن معناه، وأن يكون من القرب بحيث نقدر معناه الذى نتج عن اختيار للألفاظ أو ترتيب لها ليس كاملا كل الكمال. والتجربة ترينا كيف أن هذا كذلك. وينبغى أن نخلص إلى نتيجتنا الخاصة، وهى أن الأسلوب الجيد غير ممكن. وكذلك يمكن الحديث عن أسلوب ردىء وأسلوب خاطئ، حيث يؤكد الأفلاطونى المتمسك أنه فى هذه الحالة لا يوجد أسلوب[2].

وخلاصة هذه القضية أن الأسلوب ينظر إليه من وجهة نظر على أنه خاصة فكرية، ومن وجهة نظر أخرى على أنه خاصة تعبيرية.

وحين ينظر إلى الأسلوب على أنه خاصة فكرية يكون التعبير اللغوى ليس شيئًا سوى تحقيق للفكرة فى الصورة الحسية المناسبة. فالأفكار وحدها أساس الأسلوب بحسب رأى بوفون وأفلاطون من قبل. وحين ينظر إلى الأسلوب على أنه خاصة تعبيرية لا يكون الفكر بوصفه مادة العمل الفنى أساسا، ولا يكون لمادة العمل الفنى أن تحدد الصورة وخصائصها؛ لأنه يحدث أن تكون المادة واحدة، ولكن كاتبا يخرجها فى صورة وآخر فى صورة أخرى بينهما تفاوت فى الواقع. وهما يختلفان كذلك عن محرر الحوادث الذى يقدم تقريره المشتمل على هذه المادة أيضا، ولكنه يكون تقريرا خاليا من كل وقع - فإن ما يجعل الكتاب تحفة فنية ليس هو حوادث المغامرة الأساسية، ولكنه التعبير عنها، المرصوف رصفا ممتازا.

(1) Peter Westland. literary Apprecistion., the English universities press. London 1950 pp, 71 - 5.

(٢) نفسه ص ٧٦.

والفصل فى هذا الإشكال من خلال خبرتنا العملية يقضى بأن يكون الأسلوب صفة عقلية متحققة فى اللغة، ويتبع هذا أن تكون لغة الأديب شخصية.

على أننا نعود فنجد الأديب يستخدم اللغة السائدة فى مجتمعه، وهو لكى يوصل فكرته أو شعوره إلى الآخرين مضطر لأن يستخدم هذه «العملة» التى يتعامل بها الناس. فكيف يتسنى لنا أن نقول أن لغة الأديب لغة شخصية صرف، وهو فى الحقيقة يستخدم لغة الآخرين كذلك، أو ـ على الأقل ـ ما يفهمه الآخرون من هذه اللغة؟

أما أن الأديب يستخدم اللغة السائدة فهذا لا شك فيه، بدليل أننا لا نجد أديبا فى القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى. وأما أن لغة الأديب شخصية فهذا لا شك فيه كذلك. بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذى تميزه به عن غيره من الأدباء، ويبقى أن يلتقى هذان الطرفان، فيتمثل فى الأسلوب العظيم الجانبان الشخصى واللاشخصى.

والأدب ـ بعدُ ـ إنتاج شخص لأشخاص فى مجموعة.

وبإزاء كلمتى الشخصى واللاشخصى نجد «الخاص» و«العام» فى الأدب. وإذن «فكل عمل أدبى هو خاص وعام معا، أو لنقل ـ على نحو أفضل من ذلك ـ أنه فردى وجماعى معا. فكل عمل أدبى ـ ككل كائن ـ له خصائصه الفردية، ولكنه يشارك الأعمال الفنية الأخرى فى الصفات العامة»[1].

وفردية الأسلوب الأدبى أو العمل الأدبى بعامة تأتى من أنه صادر عن فرد وعموميته تأتى من أنه موجه إلى الجماعة.

وهنا نجد أنفسنا أمام مشكلة ذات جانبين هى مشكلة العلاقة بين الأدب والمجتمع. أما الجانب الأول فيبحث فيه عن موقف الأديب من المجتمع، وعن المضمون الاجتماعى لأعماله الأدبية ذاتها، وأخيرا عن أثر هذا الأدب فى المجتمع. وأما الجانب الثانى فتدرس فيه ظاهرة العبقرية المبدعة الخاصة بالأديب، واستقلال هذه العبقرية عن مجتمع بذاته.

٣ـ العلاقة بين الأديب والمجتمع:

ونحن نبدأ هنا فى شرح ذلك من حيث وقفنا فى العنصر السابق، أعنى العلاقة الأسلوبية اللغوية بين الأديب والمجتمع. وقد رأينا أن التزاوج واقع بين طريقة الأديب الخاصة فى استخدام اللغة، والطريقة التى تستخدم بها هذه اللغة فى المجتمع. «إننا نستطيع أن ندرس طرق التعبير عند فرد من الأفراد، أو جماعة من الجماعات، أو عصر

(١) Wellek & Warren، كتابهما السابق ص ٧.

من العصور، فنجد أن الفرد ـ من حيث إنه يختار المادة التى أعدتها اللغة ـ يتأثر بالحساسية اللغوية لجماعته وعصره. وهو بمقدار ما يعكس من هذه الحساسية يساعد على توطيد الصور الأسلوبية. ولكن حساسيته الشخصية تقوم كذلك بدور فعال، فهو ذاته يستطيع فى هذه الحال أن يؤثر فى جماعته التى ستؤثر بدورها فى مجالات واسعة، فنحن لا نستطيع أن ننكر أنه وجد أسلوب رومانتيكى مثلا، له خصائص أسلوبية فردية، ولكنه كذلك قد خلق حساسية لغوية جديدة وعامة»[١].

معنى هذا أن هناك تبادلا فى التأثير بين الأدب ومجتمعه فى استخدام اللغة. فإذا ما توسعنا قليلا ـ وهو هنا توسع معقول ومشروع، لما بين اللغة والأدب من علاقة ـ قلنا أن هناك تبادلا فى التأثير والتأثر بين الأديب ومجتمعه فى إنتاجه الأدبى.

فالأديب يتأثر بالحياة الخارجة السائدة فى بيئته، القائمة فى مجتمعه، وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع. وهنا تأتى العبارة المأخوذة عن «دى بونا»[٢]، التى تقول: «إن الأدب تعبير عن المجتمع»[٣]. وعندئذ نتساءل مع «ولك» و«وارن»: ما معنى هذه الحقيقة التى يسلم بها الناس دون برهان؟ إذا كانت تعنى أن الأدب فى أى زمان من الأزمان مرآة تنقل أحوال المجتمع نقلا «صادقا» فإنها تكون باطلة. إنها حقيقة عادية وقديمة ومبهمة إذا كانت تعنى فقط أن الأدب يصور بعض مظاهر الواقع الاجتماعى. وحتى القول أن الأدب مرآة تنقل الحياة أو تعبر عنها، قول أكثر غموضا. إن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة... وإنها لقاعدة تقديرية خاصة أن تقول أن المؤلف ينبغى أن يعبر عن الحياة فى زمنه تعبيرا كاملا، وأن يكون «ممثلا» لعصره ومجتمعه[٤].

فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع. والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له. أما أن ينقل الأديب حياة المجتمع أو أن يكون المرآة التى تعكس حياة هذا المجتمع ليتلقاها أو يراها المجتمع ذاته فعبث ليس من الأدب فى شىء. فالأديب يتخذ لنفسه دائما موقفا «فكريا» من مجتمعه. ومن هنا فقط تأتى الفرصة لأن نقول أن الأديب يؤثر فى مجتمعه. إنه يعيش فى مجتمعه، ولكنه لا ينتج أدبه إلا فى الحالة التى تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع، متخذة موقفا فكريا خاصا به.

---

(1) Marcel Creasot: Le Style et ses Techniques: Press Universitaires de France, 1945, p. 4.

(٢) Louis de Bonald (١٧٥٤ ـ ١٨٤٠)، كاتب سياسى فرنسى، دافع عن المبادئ الكاثوليكية والملكية.

(٣) چى de Bonald السابق ص ٩٠.

(٤) نفسه.

إن هناك عوامل توثر تـأثيرا واضحـا فى إنتاج الأديب، مرجـعها إلى المجـتمع. ولكن فعل هذه العوامل لا يكون قويا ذا أثر بعـيد فى العمل الأدبى الأصيل. من ذلك أن الأديب يكتب لجماعـة دائما، وهو ـ فضلا عن أنه يحقق ذاته فى الجـماعة ـ يريد أن يؤثر فيهم، وأن يكسب رضاهم. ووسيلته إلى هذا التأثير وهذا الكسب أن يحدثهم فيما يعنيـهم. والحـد الفاصل هـنا بين الأدب العظيم والأدب «التـجارى» غـاية فى الدقـة. فالأديب العظـيم يستطيع أن يؤثر فى مـجتمـعه، وأن يكسب رضـاه، ، دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع، بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضا للمجتمع، والأديب التجارى وحده هو الذى يتملق الجماهير، ويخضع لها، ويترك إرادته تذوب فى إرادتها. الأول هو الذى يؤدى دور الأديب الحق فى مجتمعه، حين يتأثر بهذا المجتمع ثم يحاول التأثير فـيه. وهو تأثير له خطورته لأن له خطته وهدفه. أمـا الثانى فلا يمكن أن يكون عامل دفع فى مجتمعه، لأنه سيترك المجتمع يدور فى نطاق ذاته.

والمضمون الاجتماعى للعمل الأدبى ـ بهذا المعنى ـ لا يستمد فى الحقيقة من واقع الحيـاة فى المجـتمع، بل من «مـوقف» الأديب «الفكرى» من الحيـاة فى هذا المجتـمع. والمضمون فى ذاته قيمة. وهو قيـمة تتولد عن مواقف الأديب الفكرية من القيم الأخرى السائدة فـى المجتمع. فـالعمل الأدبى ذو المضـمون الاجـتماعى هو الذى يـضيف إلى مجموعة القيم السائدة قيمة جديدة قد تلغيها أو تعدل منها.

وهنا يأتى الحديث عن أثر الأدب فى المجتمع، فهـو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغييره وتشكيله. وأقرب مـثال نسوقه هنا دليلا على ذلك أن أبطال القصص والمسرحيات ـ وهى أعـمال أدبية ـ ليست سوى قيم مـجسمة، إذا أمكن التعبيـر. وكثير من الناس قد غـيروا ـ أو على الأقل عـدلوا ـ من اتجاههم فى الحيـاة، وفهـمهم إياها، وموقفهم منها، متأثرين بشخصيـة بذاتها فى قصة أو مسرحية. والأفضل هنا أن نقول: متأثرين بقيمة جديدة أو بمضمون.

هذا فيما يختص بمشكلات الجانب الأول من العلاقة بين الأدب والمجتمع.

أما الجانب الثانى فيناقش فى إطار نظرية العبقرية، «فالعبقرية والإلهام ينظر إليهما بوصفهما قوة خفية تدب فى الإنسان مستقلة عن جهوده الخاصة. فمثلا نجد «موزار»(١) يؤلف فى سن السادسة، ويصـير «كيتس»(٢) شاعرا عظيمـا فى سن العشرين، ويكتب

---

(١) فولفجانج موتسارت Wolfgang Mozart (١٧٥٦ ـ ١٧٩١م): مؤلف موسيقى نمساوى، يعد من أعظم عباقرة الموسيقى فى كل العصور.
(٢) چون كيتس John Keats (١٧٩٥ ـ ١٨٢١م): شاعر إنجليزى، يعد أحد زعماء المدرسة الرومانتيكية.

«هيوم»[1] عملا فلسفيا حاسما فى الثانية والعشرين، فهل العبقرى فى الحقيقة مبدع أم مجرد منفذ يعبر روح العالم وعقله عن نفسيهما من خلاله؟»[2].

فإذا قلنا أن العبقرية مبدعة أسقطنا، أو استطعنا أن نسقط، أثر البيئة وأثر المجتمع فى إنتاج الفنان والأديب، لأن «موزار» فى سن السادسة لا يمكن أن يقال أنه حين ألف أعمالا موسيقية كان قد اتخذ لنفسه «موقفا فكريا» خاصا من مجتمعه، وأن تأليفه كان متأثرا بهذا الموقف.

وإذا قلنا أن العبقرية مجرد منفذ ألغينا كيان الأديب وفرديته، وقربنا من القول بالآلية.

وليس هنا مجال التوسع فى شرح هذه المسائل[3]، ولكن الذى يهمنا هو أن نكون على وعى بموقف الأديب من المجتمع، فالأديب له فرديته ولا شك. ولكنها الفردية المتحققة بوجود المجموعة وفيها. وهو كذلك له عبقريته المبدعة، ولكن ما يبدعه لا تكون له قيمة إلا بما يحدث من أثر فى المجموعة.

فالأدب إذن ـ فى عبارة موجزة ـ قيمة إنسانية اجتماعية.

٤ ـ مناهج دراسة الأدب:

ومن الممكن النظر إلى التاريخ كله، والعوامل البيئية كلها، على أنها تشكل العمل الفنى. ومعظم دارسى الأدب يحاولون أن يعزلوا مجموعة خاصة من ألوان النشاط والإبداع البشرى، ويعزون إليها وحدها الأثر الحاسم فى العمل الأدبى؛ ومن ثم تنظر مجموعة من الدارسين إلى الأدب على أنه ـ بصفة أساسية ـ نتاج مبدع فرد، وينتهون من ذلك إلى أن الأدب ينبغى أن يفحص ـ بصفة أساسية ـ من خلال الترجمة لحياة المؤلف، ودراسة نفسيته.

ومجموعة ثانية تبحث عن العوامل الأساسية الحاسمة للإبداع الأدبى فى حياة الإنسان العامة ـ تبحث عنها فى الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

ومجموعة أخرى تبحث عن التفسير السببى للأدب بصفة خاصة فى نتاج جمعى آخر للعقل البشرى، كتاريخ الأفكار وتاريخ الديانة والفنون الأخرى.

---

(١) دايفيد هيوم David Hume (١٧١١ ـ ١٧٧٦م): فيلسوف استكلندى، قال أن الاختيار مصدر المعرفة كلها.

(2) Joyce cary: What does Art create., ed, in "Literature and Life", London 1951, 2nd vol. p. 35.

(٣) للتوسع فى ذلك راجع كتابنا (الأسس الجمالية فى النقد العربى) دار الفكر العربى، ط٨ سنة وكذلك كتابنا «التفسير النفسى للأدب» ط٤ دار غريب.



وأخيرا، هناك مجموعة من الدارسين تحاول شرح الأدب فى ضوء نظرية «روح العصر Zeitgeist»[١].

ويبدو أن الرجوع بالأدب إلى أن يكون أثرًا لسبب واحد من هذه الأسباب أو غيرها خطأ ظاهر.

وقد قامت نظرية «تين Taine»[٢] فى تفسير الأدب على اعتبار:

١ ـ الجنس.

٢ ـ البيئة.

٣ ـ العصر.

أما الجنس فلم تكن دراسة «تين» له دراسة حاسمة، أما العصر فقد دخل فى مفهوم البيئة. ويبقى تأثر الأدب بالبيئة. ومن الممكن أن يرتبط الأدب بالأوضاع الاقتصادية المادية، والسياسية والاجتماعية، ولكن بطريق غير مباشر. وطبيعى أن هناك علاقات بين كل ألوان النشاط البشرى. فمثلا نستطيع أن نجد علاقة بين طرق الإنتاج والأدب، من حيث إن النظام الاقتصادى له من القوة ما يتحكم به فى أساليب حياة الأسرة، وتقوم الأسرة بدور مهم فى الثقافة، فى معانى الجنس وفى الحب، وفى كل الأمور العادية والتقليدية فى المشاعر الإنسانية[٣].

ولكن هل حقا تؤثر الفلسفة مثلا، أو النظريات الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، هل حقا تؤثر فى توجيه الأدب توجيها خاصا؟ وأين إذن تكون نقطة البداية؟ من أين تنطلق الشرارة الأولى؟ هل تبدأ السياسة فتؤثر فى هذه المظاهر الحضارية الأخرى لأمة من الأمم، أم تكون تلك البداية للنظريات الاجتماعية؟ ولماذا ـ فى هذه الحالة ـ لا نقول أن الأدب قد يكون هو الموجه الأول الذى يؤثر فى اتجاه ألوان النشاط الأخرى؟

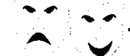
من الممكن أن يحاول كاتب من الكتاب أن يبين كيف أن فلسفة معينة لعلم من أعلام الفلسفة قد أثرت فى اتجاه الحياة الأدبية فى عصر من العصور. وكل ما يمكن أن يقال عن هذا التفاعل بين الفلسفة والأدب يمكن ـ كذلك ـ أن يقال عن التفاعل بين

---

(١) انظر Wellek & Warren: كتابهما السابق ص ٦٥ ـ ٦٦.

(٢) هيبوليت أدولف تين Hippolyte Adolphe Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣م): ناقد فرنسى، حاول أن يطبق المنهج العلمى فى النقد الأدبى.

(٣) انظر المرجع السابق ص ١٠٧.



الأدب والاجتماع، وبين الأدب وعلم النفس، وبين الأدب والسياسة... إلخ، فأصحاب هذه الميادين يستطيعون أن يتطوعوا بتقديم التفسيرات المختلفة، المتضاربة أو المتفقة، لاتجاه أدبى سائد فى عصر من العصور.

وقد قررنا أن الأدب يتأثر بظروف الحياة المختلفة، إلا أنه يبدو من الممكن - مع ذلك - قبول وجهة نظر تجعل من لون خاص من ألوان النشاط البشرى «نقطة البداية» لكل ألوان النشاط الأخرى، سواء أكانت نظرية «تين» الذى يرد كل القدرة الإبداعية إلى عامل بيولوچى غامض هو الجنس، أم نظرية «هيجل»[١] والهيجليين الذين يعدون (الروح) القوة المحركة الوحيدة فى التاريخ، أم نظرية الماركسيين[٢] الذين يأخذون كل شىء عن طريق الإنتاج[٣].

نحن بذلك نستطيع أن ننفى ما شاع خطأ من أن الأدب يتأثر بالبيئة والثقافة ونظام الحكم، أو بأى لون آخر من ألوان النشاط البشرى؛ لأن هذه الأشياء ذاتها قد تتأثر بالأدب بنفس المعنى، ولكن من الأفضل أن نعد كل ألوان النشاط صورا تعبيرية إنسانية مختلفة لجو عام أو طابع أو روح عام، «فليس الأدب سوى مسرب من المسارب الكثيرة التى يصب فيها عصر من العصور نشاطه، ففى حركاته السياسية، وفى فكره الدينى، وفى نظره الفلسفى، وفى فنه، نجد نفس النشاط وقد اتخذ صورا أخرى من التعبير»[٤].

وسأستعرض فيما يلى أمثلة من التاريخ نرى من خلالها كيف كان «المذهب الأدبى» تعبيرا فنيا، مباشرا أو غير مباشر، عن روح الحياة السائدة فى فترة بعينها.

المذاهب الأدبية:

فى القرن السابع عشر، وفى إيطاليا، يبدأ العصر (الكلاسيكى)[٥] بالنزعة «الإنسانية». وقد كانت هذه النزعة حركة عقلية امتدت إلى الحياة الاجتماعية، وكان ممثلو هذه النزعة يعيشون فى بلاط الأمراء وأعوانهم، وكان لهم تأثير كبير فى كل عناصر المجتمع. وسرعان ما امتد هذا اللون الحضارى إلى فرنسا فى بلاط الأمراء. وتمثل بخاصة فى بلاط «مارجريت دى نافار»[٦]. وقد كان هذا الاتجاه اجتماعيا، ولم

---

(١) چورج فلهلم فريدريك هيجل George Wilhelm Friedrich Hegel (١٧٧٠ - ١٨٣١م): فيلسوف ألمانى، صاحب المنطق الجدلى الهيجلى.

(٢) كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨ - ١٨٨٣م): فيلسوف اجتماعى، ألمانى الأصل، أشهر آثاره: «رأس المال Das Kapital».

(٣) المرجع السابق والصفحة.

(4) Hudson: An Introduction to the Study of Literature.

(٥) الكلاسيكى (Classic)، والكلاسيكية (Classicism).

(٦) Marguerite de Navarre (١٤٩٢ - ١٥٤٩م): شقيقة الملك فرنسوا ملك فرنسا، وهى أرملة شارل الرابع. تزوجت فى عام ١٥٢٧ من ملك نافاز. وقفت إلى جانب دعاة الإصلاح الدينى، وهى شاعرة وكاتبة. لها مجموعة قصصية بعنوان: «L'heptameron».



تكن له أول الأمر علاقة مباشرة بالأدب. وهو وإن كان حقا لم ينتج أدبا من الطراز الأول، فإنه لولا هذه الحركة لما كان من الممكن أن تكتب الأعمال الفنية الكلاسيكية الرائعة.

وفى القرن الثامن عشر نجد نزعة فلسفية واضحة تمتد لا لتجرف الأدب فى تيارها، بل تتعدى ذلك إلى البحوث الذوقية الجمالية الصرف. ومنذ أواخر هذا القرن، وفى القرن التاسع عشر، تظهر (الرومانتيكية)[1] وتنتشر، وكان بعض النقاد يصفها بأنها (مرض العصر). وهو مرض لم يتأثر به الأدب وحده، بل كان طابعا عاما للعصر كله.

وعلى الإجمال من الممكن الكلام عن الأدب الكلاسيكى بوصفه أدب العقل، والصنعة الماهرة، وجمال الشكل، واتباع الأصول الفنية القديمة للأدب، وعن الأدب الرومانتيكى بوصفه أدب العاطفة والخيال والتحرر الوجدانى، والفرار من الواقع، والتخلص من ربقة الأصول الفنية التقليدية للأدب، والأدب الرومانتيكى يمثل (روح) الثورة، والتمرد، والانطلاق والحرية.

وقد استمرت الرومانتيكية تحتل الميدان حتى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر، ففى الربع الثالث من هذا القرن ينشط اتجاه آخر هو الاتجاه (الواقعى). وكما كانت الرومانتيكية رد فعل الكلاسيكية، فكذلك كانت (الواقعية)[2] رد فعل الرومانتيكية.

والواقعية هى تصوير الحياة على ما هى عليه. ولكن ليس هذا هو التحديد الدقيق للواقعية من حيث هى مذهب أدبى؛ لأن الواقعية فى الحقيقة تؤكد بعامة جانبا خاصا من الحياة، هو أقل الجوانب تمدحا بالنبل الإنسانى. وقد فصل (چورچ مارلييه) فى بحث ألقاه فى المؤتمر الدولى لتاريخ الفن الذى عقد فى بروكسل سنة ١٩٣٠ بين الواقعية التى تفهم من حيث هى معاناة حرفية للواقع، والواقعية كما تفهم من حيث هى تصوير لمناظر من الحياة المنحطة[3].

وقد كانت الواقعية تعبيرا عن ذلك الروح الجديد الذى سيطر على الحياة فى ذلك الوقت، وهو (الروح العلمى)، فقد ترك الواقعيون خيالات الرومانتيكيين وأحلامهم، وراحوا يلتمسون الحقيقة فى الواقع الملموس، فليس للواقعيين. إيمان بعالم علوى فوق المحسوس. ولكنهم يؤمنون بالحقيقة الواقعة، وهذه الحقيقة يمكن الوصول إليها عن طريق التجربة.

---

(1) Romanticism.
(2) Realism.

(٣) انظر:

Read H, the Meaning Of Art., Faber, London, Ist. ed. 1931, pp. 81 - 3.

ومن المألوف عند الناس أن ينظروا إلى هذه المذاهب الثلاثة: الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية، على أساس أن بينها صراعا، والحقيقة أن كل مذهب منها يمثل الحد الأقصى للون فقط من ألوان النشاط الإنسانى، فالدوافع البدائية تؤدى بنا إلى الرومانتيكية، وإحساسنا بالحقيقة يؤدى بنا إلى الواقعية، ويؤدى بنا إحساسنا الاجتماعى إلى الكلاسيكية، أى الفن الذى يحترم فيه الناس القانون والتقاليد. . وأحسن الأدب ـ فيما أعتقد ـ هو ما حافظ على التوازن بين هذه القوى جميعا، كما صنع هوميروس[(١)] وتشوسر[(٢)] وشكسبير[(٣)] ـ ورنسار[(٤)]»[(٥)]. غير أن كل مذهب يتطرف فى اتجاهه حتى يصل إلى زمن يحس الناس فيه بأنه ليس كافيا للتعبير، ويمضون يبحثون عن أسلوب جديد. ومن هنا ظهر «المذهب الرمزى» فى أعقاب الواقعية.

وزعماء الرمزية الأوائل هم «بودلير»[(٦)]، و«فرلان»[(٧)]، و«مالارميه»[(٨)].

وقد كان لهؤلاء الشعراء ـ برغم اختلافاتهم الواضحة ـ وجهة نظر واحدة فى الحياة. ومن ثم كانت «الرمزية Symbolism»[(٩)] ـ برغم أشكالها المختلفة ـ تتحد فى عقيدة واحدة حددت طابع شعرها.

كانت حركة القرن التاسع عشر الرمزية فى فرنسا حركة صوفية فى جوهرها. وقد عارضت ـ فى أسلوب نبيل ـ الفن العلمى لعصر كان قد فقد كثيرا من اعتقاده التقليدى فى الدين، وأمل فى أن يجد بديلا منه فى البحث عن الحقيقة. وقد عارض الرمزيون هذه الواقعية العلمية، وكان اعتراضهم «صوفيا» من حيث إنه قام يدعو لعالم مثالى هو ـ

---

(١) Homer (القرن التاسع أو الثامن قبل الميلاد): شاعر يونانى صاحب ملحمتى «الإلياذة Ilid والأوديسة Odyssey».

(٢) جيوفرى تشوسر: Geoffery Chaucer (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠م): شاعر إنجليزى، ولد فى لندن. قلد الشعراء الإيطاليين، وأسهمت أعماله الأدبية فى إثراء قواعد اللغة الإنجليزية. ومن أشهر أعماله «قصص كنتربرى the Canterbury Tales».

(٣) William Shakespeare (١٥٦٤ ـ ١٦١٦): شاعر إنجليزى، يعد أعظم الشعراء الإنجليز بلا استثناء. وضع عددا من المسرحيات الشعرية الخالدة.

(٤) بيير دى رونسار Piarre de Ronsard (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥): يعد أحد مؤسسى مدرسة «Plaiade» التي نادت بالتجديد فى الشعر. واستخدام اللغة الفرنسية فى كتابة الأعمال الأدبية، مع العمل على تنويع مصادر الإلهام.

(5) F. L. Lucas., Literrature and Psychology. Cassel & Company. London 1951. p. 100.

(٦) شارل بودلير Charles Baudlare (١٨٢١ ـ ١٨٦٧م): شاعر فرنسى، تميز شعره بطابع رمزى.

(٧) بول فرلان Paul Verlaine (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦م): شاعر فرنسى، تأثر بأشعار شارل بودلير. تأرجح فى كتاباته بين الخير والشر والإيمان والإلحاد.

(٨) إسطفان مالارميه Stephane Mallarme (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨م): شاعر فرنسى، يعد مؤسس المدرسة الرمزية وزعيمها.

(٩) لمعرفة نشأة مدرسة الرمزية وتاريخها انظر: Max Nordau: Degeneration, William Heineman, London 1931, pp. 100 ff.



فى حكمهم ـ أكثر واقعية من عالم الحواس. ويدعى «مالارميه» وأتباعه رمزيين بحق لأنهم حاولوا أن ينقلوا تجربة علوية فى لغة الأشياء المرئية؛ ومن ثم فإن كل كلمة تكون رمزا، وتستخدم لا فى غرضها العادى بل لما تثيره من علاقات تتصل بحقيقة فوق الحواس.

فالرمزية تؤمن بعالم من الجمال المثالى، وتعتقد أن هذا العالم يتحقق فى الفن، والأشواق التى يجدها العابد خلال الصلاة والتأمل تتحقق للشاعر الرمزى خلال عمله. وقد يكون فهم الرموز صعبا على الآخرين، ولكنها حين تنكشف لهم تنقل إليهم بهجة علوية لا تتحقق بأى أسلوب آخر.

وهكذا خالف الرمزيون الرومانتيكيين من حيث تحاشيهم الموضوعات الشعبية والسياسية. وكذلك كانوا أعداء لوجهة النظر الواقعية أو العلمية، لأنها ـ بطبيعتها ـ تنكر، أو تحطم، العالم المثالى الذى هو مركز لألوان نشاطهم. ويمكن أن يقال ـ من الناحية السياسية ـ أن الرمزية كانت رد فعل أرستقراطى لانتشار الأفكار الديمقراطية، فلم يكن الرمزيون يتحدثون إلى وطن أو إلى جيل ولكن إلى أنفسهم.

وقد اهتم الرمزيون بالموسيقى فى شعرهم اهتماما كبيرا، وكان تأثرهم عظيما بموسيقى «فاجنر»[١]، فكانوا حين يستمعون إليها يحسون فى عظمتها وقوة دفعها شيئا جديدا، وقد وجدوا فيها مثيرا يشبه تماما ما أرادوا أن يحدثوه من خلال شعرهم. ومن هنا كانت الموسيقى أساسية عندهم؛ لأن عملها الإثارة والإيحاء. وكان «مالارميه» يرى أن الشعر يجب ألاّ يعلم فقط بل يوحى ويثير، ألاّ يسمى الأشياء بل يخلق أجواءها[٢].

وإذا كنا نستطيع أن نميز القرنين السابع عشر والثامن عشر بنزعتهما الكلاسيكية فإننا لا نستطيع كذلك أن نتحدث عن طابع القرن العشرين مثلا؛ ذلك أنه عصر معقد غاية فى التعقيد، والمذاهب فيه تظهر وتختفى بين فترة وأخرى، وقد فقد الناس فيه ثقتهم فى العقل (الكلاسيكية) كما فقدوها من بعد فى العاطفة (الرومانتيكية)، وراحوا بعد ذلك يبحثون عن أسلوب جديد لإدراك الحقيقة، وقد ظهرت نتيجة لذلك مدارس كثيرة مختلفة ومتعارضة، ولكننا نستطيع أن نلمح عاملا واحدا يكمن وراءها ويوجهها هو (اللاشعور). فالروح العام لذلك العصر هو البعد عن العالم الخارجى والفرار منه إلى العالم الداخلى. والأديب فى هذه الحالة يترك ذاكرته (اللاشعورية) تعمل وتسجل أفكارها الغريبة، وهو بذلك يحاول نوعا من الكتابة الآلية التى تقترب، بدرجة تختلف

(١) ريتشارد فاجنر Richerd Wanger (١٨١٣ ـ ١٨٨٣م): مؤلف موسيقى ألمانى، أدخل الدراما فى الأوبرا.

(٢) المعلومات التى عن الرمزية هنا يرجع فيها إلى:
C. M. Bowra: the Herritage of Symbolism., macmillan, London, 1943, pp. 16.

قلة وكثرة، من عمل اللاشعور عنده، أو يمثل ذلك العمل عن طريق تداعى الأفكار، والروائى الفرنسى (مارسيل بروست)[١] فى روايته (فى البحث عن الزمن الضائع) يعطينا مثالا للاتجاه إلى اللاشعور، فإذا كان (بروست) يحاول أن يستجمع الزمن الضائع فليس ذلك إلا أنه يعتقد أن الماضى دائما حاضر فى مكان ما من اللاشعور، ولا يحتاج إلا لما يثيره ويخرجه إلى السطح.

هذا الاتجاه يتبلور فى وضوح فى المذهب (السيريالى)، فالسيريالية[٢] تعتمد على آلية نفسية صرف، تهدف إلى التعبير ـ سواء باللغة أو بالكتابة أو بأى طريقة أخرى ـ عن العمل الحقيقى للاشعور. فهى إملاء اللاشعور، دون وجود أى رقابة للعقل، وبعيدا عن كل اهتمام فنى أو أخلاقى[٣].

ويمكن أيضا تلمس خيوط الاتجاه إلى اللاشعور بتأسيس المذهب «الدادى Dadaism» على يد «تسارا»[٤] فى زيوريخ سنة ١٩١٦، ذلك المذهب الذى انتقل إلى فرنسا بواسطة «فيليب سوبر»[٥]. وقد يمكن فهمها بوضوح من الصورة التى عبر بها «سوبر» عن هذا الاتجاه بقوله: «ضع الألفاظ فى قبعة، ثم أخرج منها ما يعن لك، فبهذا يصنع الشعر الدادى»[٦].

ومن الجدير هنا بالملاحظة أنه فى هذه الفترة التى يحاول فيها الأدب ارتياد اللاشعور والتعبير الآلى التلقائى عن مكنونه ـ فى هذه الفترة كانت فلسفة «برجسون»[٧] الخاصة بالحدس المباشر intuition[٨] من حيث هو أساس الإبداع الفنى، ونظريات «فرويد»[٩] النفسية التحليلية الخاصة باللاشعور، كانت قد لقيت رواجا عظيما.

---

(١) مارسيل بروست Marcel Proust (١٨٧١ ـ ١٩٢٢م): روائى فرنسى، عنى بالتحليلات النفسية لشخوصه الروائية.

(2) Sur - realism.

(3) Andre Breton; Les Manifestes du Surrealisme., Edition du Sagettaire, Paris 1964, p. 45.

(٤) ترستان تسارا Tristan Tzara (١٨٩٦ ـ ١٩٦٣م): كاتب فرنسى من أصل رومانى.

(٥) فيليب سوبو Philippe Soupault: كاتب فرنسى اشترك فى تأسيس مجلة: «الأدب» فى باريس سنة ١٩١٩، حيث ظهر فيها أول عمل «سريالى»، وهو الحقول المغناطيسية.

(6) Laurence Bisson: A short History of Literature, Pelican Book, 1943, p. 145.

(٧) هنرى برجسون Henri Bergson (١٨٥٩ ـ ١٩٤١م): فيلسوف فرنسى، منح جائزة «نوبل» فى الأدب ١٩٢٧م.

(٨) الحدسية «intuitionism»: مذهب يقول بأن ثمة حقائق أساسية تعرف بالحدس.

(٦) سيجمند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩م): طبيب أمراض عصبية ونفسية، نمساوى الأصل. أسس منهج التحليل النفسى Psychoanalysis.



ومن الملاحظ أن الإنتاج الأدبى فى هذه العصور المختلفة لم يكن مقسما بالتساوى بين الأنواع الأدبية المختلفة، ففى القرن الثامن عشر غلب النثر. ويذهب «درنكووتر Drinkwater»[1] إلى أن تاريخ النشاط الأدبى بين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٣٩ - أى بين بدايتى الحربين العالميتين - هو إلى حد بعيد، تاريخ القصة، ولا عجب فى ذلك عنده، فقد كانت هذه الفترة فترة اضطراب اقتصادى وخلقى وعقلى. وقد تبع ذلك أن المادة التى كان على الكاتب أن يتناولها كانت معقدة إلى حد أنه لكى يضعها فى شكل أدبى. كان فى حاجة إلى صورة تستطيع تسجيل كل أنواع الأفكار والتجارب. والقصة تفى بذلك الغرض. ومن ثم أصبحت القصة أداة الجميع فى التعبير، فاحتلت المكان الذى كانت تشغله أدوات التعبير الأخرى، كالمسرحية والمقالة والقصيدة الطويلة. وقد شجع الكاتب فى هذا الاختيار معرفته أن المستويات الثقافية العالمية قد خلقت جمهورا لا يشجعه على قراءة الأدب إلا إطار الفن القصصى. وربما كان الميل إلى القصة كذلك راجعا إلى أن القصة من بين جميع صور التعبير، تبدو أقل هذه الصور خضوعا للقواعد والتحديدات، وقد كان هذا العصر عصر التمرد على الأصول، وكراهية هذه الأصول هى التى أدت كذلك إلى حركة التدهور فى الشعر[2]؛ ولذلك نلاحظ أن كثيرا من الأدباء الذين بدأوا حياتهم شعراء فى تلك الفترة من القرن العشرين قد تحولوا إلى كتابة القصة. لقد كانت القصة أطوع فى أيديهم لتحليل كثير من مظاهر اللاشعور، ويمكن تلخيص اتجاه الأدب فى هذه الفترة بأنه كان - من جانب الأديب - تعبيرا عن اللاشعور تعبيرا حرا، يجتهد فى أن يوصله إلى نفس متلقى فنه عن طريق الحس.

وقد حدث تغير كبير فى العالم فى أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها. تغيرت مُثُل، واستحدثت قيم، وتغير وضع الإنسان تغيرا واضحا. ويلاحظ «درنكووتر» أن الإنسان فى السنوات الأخيرة قد أصبح تحت ضغط الحوادث حيوانا سياسيا، فقد لعبت السياسة دورا فى حياة الفرد، ولكنه يستطيع أن يختار إلى أى حد ينبغى أن يكون مقدار هذا الدور. ففى القرون الماضية لم تكن جماهير الناس تستطيع القيام بأى دور فعال فى هذا الميدان، فكانت تظل مبتعدة عن سير الحوادث فى عالم السياسة إلى أن تؤثر هذه الحوادث فى حياتهم ومصالحهم. وبقيام الديمقراطيات، وانتشار الثقافة فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أصبحت السياسة هَمّ كل إنسان. وقد نتج عن ذلك إحساسنا بالتفاعل القوى بين الفرد والجماعة، وكان من أثر ذلك الأدب المعاصر أن

---

(١) جون درنكووتر John Drink Water (١٨٨٢ - ١٩٣٧م): شاعر ،وناقد وكاتب مسرحى إنجليزى.

(٢) راجع:

Drinkwater (John): The Outine Of Literature. George Newnes, London 1950, P. 752.

القصة - وكانت تعتمد بصفة أساسية على الصراع والعلاقات بين الأفراد - قد تدهورت. وهى حيثما وجدت أصبحت تقبل العبارات الجديدة التى تشير إلى الصراع الجماعى. وبجانب ذلك احتل الكتاب السياسى مكانته، ولا يخلو من الدلالة أن مجلدات «ونستون تشرشل»[١] عن تاريخ الحرب كانت أكثر المؤلفات توزيعا، مع ارتفاع ثمنها ارتفاعا كبيرا، ومع أن «تشرشل» ليس كاتبا محترفا.

وقد أصبح الشعر كذلك سياسيا، فقد مال الشعراء بين الحربين العالميتين ناحية الجناح الأيسر، واعتقدوا - مع المثالية الخاصة بهم - أن هناك أملا جديدا يظهر للبشرية فى انتصار الشيوعية، وفن المسرح الذى يلاقى أكبر نجاح حين يدرس الأفراد قد تحرك نحو الموضوعات الأعم. وقد حاولت المسرحية التعبيرية[٢] والمؤلفون المسرحيون التعبيريون أن يصوروا بالرموز القوى الهائلة الفعالة فى العالم. وتأثر المسرح الروسى بالوعد بمدينة اقتصادية فاضلة، فقدم المسرحيات والباليهات واللوحات المسرحية التى تعظم من شأن الآلة. وفى كل الأقطار التى وقعت تحت تأثير سياسة الدولة الجماعية - كالفاشية فى إيطاليا، والنازية فى ألمانيا - كان على الأديب أن يقبل النظرية التى تذهب إلى أن الغرض من الفن هو خدمة الدولة فى ظل نظام الحكم القائم.

ويضيف «درنكووتر» أنه من النادر أن تظهر الدعاية الفنية العظيمة. والحق أن روسيا قد أنتجت قدرا كبيرا من الأدب منذ الثورة، وبعض هذا الأدب له أهميته، ولكن كثيرا ما يفسده الإلحاح الساذج، على أن جميع أفراد الطبقة العاملة صالحون، وأن كل الآخرين سيئون.

وإلى جانب ذلك ينبغى اعتبار «الوجودية»[٣]، وهى من أوضح الاتجاهات الفكرية الحديثة التى أثرت فى الأدب، بمظهريها المسيحى الصوفى المتمثل فى مؤلفات «كيركجورد»[٤] الدانمركى «وجابيربيل مارسيل»[٥] الفرنسى، والمظهر الآخر الإلحادى

---

(١) Sir Winston Churchill (١٨٧٤ - ١٩٦٥م): سياسى بريطانى، رئيس الوزراء (١٩٤٠ - ١٩٤٥) و(١٩٥١ - ١٩٥٥) قاد بريطانيا إلى النصر فى الحرب العالمية الثانية.

(٢) التعبيرية Expressionism: مذهب فى الفن يسعى لا إلى تصوير الحقيقة الموضوعية، بل إلى تصوير المشاعر التى تثيرها الأشياء والأحداث فى نفس الفنان.

(٣) الوجودية Existentialism: فلسفة معاصرة تؤكد حرية الفرد ومسئولياته.

(٤) سورين كيركجورد Soren Kierkegaard (١٨١٣ - ١٨٥٥م): فيلسوف ولاهوتى دانمركى، يعد مؤسس الفلسفة الوجودية.

(٥) جابربيل مارسيل Gabriel Marcel (١٨٨٩ - ١٩٧٣م): فيلسوف وكاتب مسرحى فرنسى. ولد فى باريس، وتحدث فى كتاباته عن العلاقات الإنسانية، ومفهوم الآخر، وصولا إلى الله.

عند «جان بول سارتر»[1] و«ألبير كامو»[2] و«جان أنوى»[3] فى فرنسا، و«هايدجر»[4] و«يسبرون»[5] فى ألمانيا - تمثل نظرية الفردية المطلقة، وقد أنتج معتنقوها - بخاصة فى فرنسا - قصصا ومسرحيات ومقالات على أساس عقيدتها.

وقد ذهب «كيركجورد» إلى أن «الحقيقة ذاتية»، وأن ذلك الإنسان الذى صنع تلك الحقيقة الذاتية، وتلك الحقيقة التى يمكن أن تعمل فى حياة الإنسان، كلاهما قد وجد نتيجة للاختيار الذى يشكل بصورة مستمرة الحياة الفردية.

وقد أعطت ظروف الحرب فى بلد مثل فرنسا تحت الاحتلال الألمانى - أعطت معنى جديدا لفلسفة الاختيار هذه، ولكن معتقدات «كيركجورد» الإيجابية التى كانت نشطة فى أيامه لم تنشط فى القرن العشرين، فالحربان العالميتان، والنتائج السيئة للثورة، قد تركت المثقفين من الناس فى الغرب فى شك إزاء الله، والتقدم، والتطور، والديمقراطية، ومع ذلك لم يكن الفرد يعتمد عليه فى يوم من الأيام اعتمادا كبيرا فى تقدير المصائر أكثر مما كان فى هذا القرن العشرين. وفى حالات الأمم المحتلة كان التقهقر إلى هدوء الحياة الشخصية فى ذاته اختيارا، أى تعاونا هادئًا مع الغزاة. وقد كان التمرد معناه الموت أو التعذيب أو - على الأقل - حياة القلق والخطر. وكان لهذا أثره فى انهيار كثير من القيم، وكان على الإنسان بعد ذلك أن يختار. . وعلى أساس هذا الاختيار يترتب كل شىء فى حياته الداخلية والخارجية، يكون له أثره فيما بعد.

كل ذلك كان أساسًا طيبًا للصراع المسرحى ولدراسة الشخصية، وهما العنصران التوأم اللذان يصنع منهما الأدب. ومن ثم فإن الوجودية - مهما تكن قيمتها من حيث هى فلسفة - قد أصبحت عاملا حيويا فى مجال الكتابة الإبداعية.

فالوجودية أكثر من فكرة عقلية، إنها فلسفة ولدت نتيجة للقلق فى عصرنا، والفراغ الذى يرجع إلى ضياع عقائدنا وتبعثرها[6].

---

(١) جان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥ - ١٩٨٠): روائى وكاتب مسرحى وفيلسوف فرنسى، يعد زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية.

(٢) ألبير كامو Albert Camus (١٩١٣ - ١٩٦٠م): كاتب فرنسى، من رواياته: «الغريب» و«الطاعون» ومن مسرحياته: «كاليجولا»، حصل على جائزة نوبل ١٩٥٧.

(٣) جان أنوى Jean Anouilh: كاتب مسرحى فرنسى، من مسرحياته ما أطلق عليه اسم: المسرحيات الوردية، والمسرحيات البراقة، والمسرحيات اللاذعة، والمسرحيات السوداء.

(٤) مارتن هايدجر Martin Heidegger (١٨٨٩ - ١٩٧٦): فيلسوف ألمانى، يعد مؤسس الفلسفة الوجودية.

(٥) كارل يسبرز Karl Jaspers (١٨٨٣ - ١٩٦٩): فيلسوف وجودى ألمانى.

(٦) فى هذا الاستعراض للظروف القائمة رجعنا إلى «درنكووتر» فى كتابه السابق ص ٧٩٦ - ٦٠٨.

ومايزال القلق والخوف يخيم على العالم بعد المحن القاسية التى مر بها، فليس فى الحياة ما يطمئن كثيرا، إذا كان ما يرجى منه النفع فيها قد ينقلب بين عشية وضحاها أداة للتخريب، وتصبح الإنسانية ضحية لذكائها الخاص، وقد أصبح السؤال عما يجب الحصول عليه حتى نأمن من الخوف أهم الدوافع فى الحياة، وإليه توجهت الجهود الطيبة، ومن ثم ظهرت الجدية فى الأدب المعاصر. لقد كان الأديب القديم مسليًا قبل أن يكون موجها، «ولكن من منا يقرأ القصة اليوم ليتسلى؟ من ذا الذى يكتب وهدفه الأول الإمتاع؟ إن الكاتب والقارئ اليوم كلاهما متشبع بالمشكلة المعاصرة، وهى شعورنا القوى بعدم الاطمئنان[1]. فإذا كان لكل عصر - كما رأينا - روحه وسماته الغالبة، فإن روح هذا العصر وسماته العامة المحركة هى فقدان التوازن، والتحلل، والقلق، والتخبط.

وربما كان آخر مذهب أدبى طلع علينا من الغرب وأحدث فى العالم كله ضجة حوله هو مذهب «اللامعقول» Absurd. فمنذ أكثر من ربع قرن راج هذا المذهب فى فرنسا وسرعان ما لفت إليه أنظار المثقفين، بل إن بعض أدبائنا النابهين قد تأثروا به فى بعض إنتاجهم الأدبى. ويعبر هذا المذهب عن السخرية المريرة من منطق الحياة التقليدى وعدم الثقة فيه، كما يصور التمزق الروحى الذى أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بهذا المنطق.

هذه خطوط عامة صورنا بها نظرية الأدب من حيث علاقته بالحياة العامة. وقد حرصنا فى بيان هذه العلاقة على أن يقف القارئ عالى المعالم الكبرى الواضحة فى حياة الأدب خلال العصور الحديثة بخاصة حتى وقتنا الحاضر، لما له فى ذلك من سبيل إلى توسيع إدراكه لحقيقة ذلك الكائن العظيم: الأدب!.

---

(١) انظر:

Philo M. Bluk: Directions in Contemporary Literature., Oxford Univ. Press, New York, p. 4.



الفصل الثانى
نظرية النقد

معنى النقد:

لا يكفى لكى نعرف ما النقد أن نقف عند معنى اللفظ وحده، وهو لفظ «النقد»؛ ذلك أن تحديد معنى اللفظ ـ فضلا عن أنه محير ـ يضطرنا فى أغلب الأحوال إلى دراسات تاريخية نعاصر فيها حياة هذا اللفظ منذ أن استخدم، ونقف فيها على الدلالات المختلفة التى كانت له فى كل حالة. وليس سبيلنا فى هذا المكان تقصى ذلك التاريخ، ولكن يمكن الكلام بصفة عامة عن النقد بمعنى أنه «الحكم» الأدبى. ومن ثم ينظر إلى الناقد ـ أولا وقبل كل شىء ـ بوصفه خبيرا له قدرة خاصة، ودراية بالحكم على قطعة أدبية، أو على عمل مؤلف معين، فيفحص مزاياه وعيوبه، ويصدر حكما عليه. ومع ذلك فنحن حينما نتكلم عن فن النقد ندخل فى اللفظ أكثر من الفن الذى يسجل الحكم، فتحت هذا اللفظ نفهم مجموع الأدب الذى كتب عن الأدب، سواء كان تحليلا، أو تفسيرا، أو تقويما، أو كل هذه الأشياء مجتمعة، فالشعر والمسرحية والقصة تتناول الحياة تناولا مباشرا، ويتناول النقد الشعر والمسرحية والقصة، وقد يتناول النقد النقد ذاته. فإذا أمكن تعريف الأدب بأنه تفسير للحياة فى صور أدبية مختلفة فإن النقد يمكن أن يعرف بأنه تفسير للتفسير، أى الصورة الفنية التى خرج فيها الأدب(١).

أهمية النقد:

ومن هنا تتراكم المادة النقدية، حتى إننا لنجد الأثر الأدبى الواحد وقد ظهر عنه أضعاف أضعافه من النقد، وكل نقد ينظر إلى ما سبقه مفسرا له، مؤيدا له أو معارضا، حاكما عليه آخر الأمر. وهذا من شأنه أن يبتعد بنا عن الأثر الأدبى ذاته وعن قراءته. وهذا عيب يعد للنقد، وهو أنه غالبا ما يصرفنا عن قراءة الأدب ذاته، فالناقد ـ بخاصة عندما يكون ذا شخصية ـ يجعلنا نرى العمل الأدبى لا بعيوننا ولكن بعينه، فنفهم منه ما يفهمه هو، ونخطئ فيه ما يخطئه، ونحكم عليه بحكمه. وهنا يمكن النظر إلى الناقد لا على أنه يفسر لنا العمل الأدبى، ولا على أنه يقربه من نفوسنا، أو يطلعنا على دقائقه، ويكشف لنا عن مكنونه، ولكن على أنه يقف عقبة فى سبيل فهمنا الخاص للعمل الأدبى، ومزاولتنا الخاصة له. ولكن ينبغى ألا نذهب فى اتهام النقد إلى أبعد من هذا؛ لأن النقد يؤدى إلينا فى الحقيقة ـ وبخاصة فى عصرنا الحاضر الذى يتميز بالسرعة، والذى لا نجد فيه الوقت الكافى لقراءة كل ما نريد من قديم وحديث ـ يؤدى

---

(1)Hudson: An Introduction the Study of Literature. p. 349.

إلينا خدمة كبيرة عندما يتولى عرض ذلك الأدب علينا، فنحن نتوق لأن نقرأ «المعرى» فى «رسالة الغفران» وفى «سقط الزند» وفى «اللزوميات»، وغير ذلك من إنتاجه الأدبى، ولكننا لا نجد الوقت لذلك؛ لأن هناك عشرات بل مئات من الأدباء غير المعرى نتوق لقراءاتهم. وعندئذ يقوم النقد بمهمته التى لا تنكر، وهى أن يعرض لى المعرى فى كل مؤلفاته، فأعرف عنه ما لم يكن يتسع وقتى لاستنباطه من أدبه حين أطلع عليه جميعه، وكذلك الأمر مع غيره من الكتاب والأدباء، أستطيع أن أعرف عنهم - عن طريق الدراسات النقدية - شيئًا أفضل من أن أظل جاهلا بهم. أليس من الحق أننا نستفيد من خبرات غيرنا، ومن آرائهم، ومن نظراتهم إلى الأشياء، ومن أحكامهم النقدية؟ أليس حقا كذلك أننا نكون فى كثير من الحالات فى حاجة إلى خبرات غيرنا، وآرائهم، ونظراتهم؟ وهذا ما يجعل عمل الناقد ضرورة، برغم ما يمكن أن يكون له من سوء الأثر فى تحيزنا، أو فى اكتفائنا من المعرفة بما كان ينبغى أن نعرف أكثر منه، ولكن يخفف من ذلك أن الناقد الحق شخص مسلح بالمعرفة الواسعة، والقدرة الخاصة على النظر والفهم؛ ومن ثم فإنه يلفتنا فى الطريق إلى ما نمر عليه دون أى انتباه، ويمدنا دائما بوجهة النظر الجديدة، ولسنا ملزمين دائما برأى الناقد، فنحن كثيرا ما نختلف معه كما نتفق معه، وهذا يدل مرة أخرى على أننا نكسب دائما من عمل الناقد، على أى صورة كان موقفنا من نقده ورأيه. وسوف نعود بعد قليل إلى ذلك.

طبيعة النقد:

ولكن هل لنا الآن أن نعرف طبيعة عمل الناقد؟ لقد عرفنا فى الفصل السابق كيف يرتبط الأدب بالحياة. ولا يجد أحد حرجا فى أن يقول أن الأدب «يخلق» لنا حياة، فطبيعة العمل الأدبى إذن هى الإبداع، أى إبداع شىء «لم يكن» من أشياء «كائنة» من قبل، فإلى أى حد تتفق أو تختلف طبيعة النقد مع ذلك؟

يقول هدسون: إن الناقد الذى يقوم بتفسير شخصية كاتب عظيم كما تظهر فى نتاجه، وبتفسير هذا النتاج فى جوانبه المختلفة بوصفه تعبيرا عن الرجل نفسه - هذا الناقد يتناول الحياة بحق، تماما كما صنع الشاعر أو الكاتب المسرحى الذى كانت كتابته مادة لدراسته. فالكتاب العظيم شىء حى كالعمل العظيم، والعمليات الأدبية لها من الحيوية ما لتلك العمليات التى يتضمنها أى نشاط آخر من جوانب النشاط المختلفة فى الحياة. إن النقد الحق يأخذ مادته وإلهامه من الحياة كذلك. وهو كذلك إبداعى، ولكن بطريقته الخاصة[1].

---

(١) نفسه ص ٣٤٨ - ٣٤٩.

هذه وجهة نظر تجعل بين طبيعة النقد وطبيعة الأدب شبها ـ إن لم يكن تطابقا ـ كبيرا.

ولا يمكن بطبيعة الحال أن ننفى أن هناك «نقدا إبداعيا Creative criticism» كهذا، ولكن هل يكون الإبداع هو طبيعة النقد؟ ففيم إذن يختلف عن الأدب؟! أعتقد أن هذا الاختلاف يمكن أن يتضح لنا إذا نحن حاولنا أن نستعين بمعرفة «الغاية» و«الوسيلة» عند كل من الأديب والناقد، وهنا يحضرنى مثال طريف قرأته، هو أننا لا نرصد للص لصا آخر وإنما نرصد له الشرطى. فكذلك الأمرفيما يختص بالأدب، فنحن عادة لا نرصد للأديب أديبا آخر وإنما نرصد له ناقدا. صحيح أن اللص قد يكون أعرف بأساليب اللص، وصحيح أن الأديب قد يعرف الأديب ولكننا نضمن أداء المهمة بصورة أكثر إرضاء عندما نعهد بها إلى الشرطى أو إلى الناقد.

ولسنا ـ بطبيعة الحال ـ نقصد بهذا المثل تشبيه الأديب باللص والناقد بالشرطى، وإنما أردنا أن نضع يدنا على الفارق الواضح بين نوعين من العمل، ومهمتين متباينتين، هما مهمة الأديب ومهمة الناقد، فالأديب والناقد شخصان مختلفان، يقومان بمهمتين مختلفتين من حيث الغاية والوسيلة.

فإذا كنا نقول أن عمل الأديب إبداعى creative فإن طبيعة عمل الناقد recreative. أما مهمة النقد فهى تفسير العمل الأدبى للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم[١].

وهنا يمكن الوقوف للتساؤل عن عملية التفسير هذه ما معناه وكيف تتم، وكذلك عن معنى القيم، ويمكننا الآن أن نختصر الإجابة عن الشطر الأول من التساؤل فنقول: إن التفسير الذى يقوم به الناقد للعمل الأدبى عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعة العمل الأدبى، من حيث مادته والعناصر المكونة له وطريقة بنائه. وهذه العملية التحليلية تمضى من تصور العمل الأدبى فى مجمله إلى دراسة الموقف المفرد أو الصورة المفردة، حسب ما هو مستخدم فى هذا العمل. وهذه العملية من شأنها أن تطلع القارئ على كل شىء ولا تخفى عنه شيئا.

فالقارئ إذا ترك وحده ليرتاد العمل الأدبى لم يستطع ـ فى أغلب الأحيان ـ أن يكشف كل جوانبه. قد يرى فى الشخصية التى فى القصة مثلا جانبا بذاته ويغيب عنه

(1)David Daiaches: New Literary values, Oliver & Boyd London 1939, p. 7.



جوانب أخرى لا ينبغى إغفالها. وهنا يقال: إن عملية التفسير التى يقوم بها الناقد تكشف للقارئ عن كل ما يمكن أن نسميه إمكانات العمل الأدبى. والذين يضيقون بلفظة الإمكانات يستطيعون أن يستخدموا مكانها لفظة المؤثرات. وعندئذ تكون عملية التفسير التى يقوم بها الناقد هى محاولة للكشف عن كل المؤثرات التى يمكن أن يؤثر بها العمل الأدبى. يتضح ذلك إذا نحن لاحظنا ما هو شائع من أن القارئ وحده قد يقرأ العمل الأدبى فلا يتأثر به، أو يتأثر به تأثرا محدودا، فإذا قام الناقد بتفسيره له ازداد تأثره به ـ إيجابًا أو سلبا فهذا لا يهم هنا ـ عما قبل، وهذا معناه أن مهمة عملية التفسير التى يقوم بها الناقد هى أن تخلق صلة بين العمل الأدبى والقارئ، وأن تقربه من نفسه. وهذه المهمة لها اعتبارها عندما ننتقل إلى الشطر الثانى من التساؤل وهو الخاص بمعنى القيم.

ولكن قبل أن نفحص موضوع القيم نحب أن نشير إلى أن عملية التفسير السابقة ـ برغم ما رأينا لها من فائدة الكشف عن كل العناصر المكونة للعمل الأدبى والمؤثرة فى القارئ ـ لها صعوبات جمة من جهة، ولها خطورتها ـ أحيانا ـ على القارئ من جهة أخرى.

أما الصعوبات فأمر يتعلق بالناقد ذاته، فهو الذى يصادف هذه الصعوبات، وهو لأجل أن يقوم بمهمته هذه محتاج دائما إلى منهج يرسم له خطوط المهمة حتى لا يضل أو يفلت من يده شيء، فتحليل العمل الأدبى دون منهج واضح فى نفس الناقد لهذا التحليل أمر محفوف بالمخاطر.

فإذا تركنا الصعوبات جانبا اصطدمنا بالخطورة العامة لهذه العملية التفسيرية، وأقل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أننا نسمح للناقد ـ حين نترك له هذه المهمة ـ أن يتدخل تدخلا غريبا فى حياتنا، فهو يربطنا بطريقته فى الفهم، ويفرض علينا وضعا معينا للعمل الأدبى، يضيق علينا فيه الخناق حتى لا نفلت من يده، فندور فى نطاق فهمه الذى ضربه حولنا، ونحن بذلك نفقد كل حريتنا فى الفهم والتذوق، ولا نستردها إلا حينما نحاول التمرد على هذا الفهم المفروض.

هذه حقيقة. ولكن ينبغى ألا نغالى فيها، فليس كل ناقد قادرا على أن يقوم بمهمة التفسير هذه على وجهها الأكمل، للصعوبات التى سبقت الإشارة إليها ولغيرها. وهو حين يستطيع ذلك يكون له الحق فى أن يقوم بمهمته، ويكون من واجبنا أن نستفيد منه، فهو لا يستعبدنا بفهمه، ولكنه يساعدنا على الفهم. وموقفه فى ذلك موقف الأديب ذاته، فأنت تفهم الحياة من خلال تجاربه الخاصة، وهنا أنت تفهم العمل الأدبى من خلال فهم الناقد له. وأنت تستفيد منه إلى أن تصل إلى المرحلة التى تحس فيها

بالحاجة إلى التمرد على فهمه. وفى هذه الحالة الأخيرة ما يزال الناقد يساعدك على اتخاذ موقف خاص بك. ولكننا ـ برغم ذلك ـ نحب أن نفهم العمل الأدبى مستقلين، أن تحسن فهمه أو نسىء هذا الفهم، ولكن حريتنا فى فهمه مع احتمال الخطأ فى هذا الفهم لا يعدلها أن نقيّد بفهم الناقد ذاته مهما كان هذا الفهم صائبا، فأفضل لمتذوق الأدب أن يصيب فى فهمه مرة ويخطئ مرة، لأنه فى صوابه وخطئه ستنكشف له المعالم ويتحدد الطريق.

مهما يكن من أمر موقفنا فإن مهمة الناقد تتضمن عملية تفسير العمل الأدبى، كما تتضمن عرض ما فيه من قيم.

ولكى يكشف الناقد عن قيم للعمل الأدبى لابد أن تكون له معرفة سابقة بهذا النوع من القيم. وهو يبدأ فى تكوين فكرته عن هذه القيم منذ أن يواجه ذلك السؤال الأول الذى لابد لكل ناقد أن يبدأ فيسأله نفسه: ما مهمة الأدب؟ والناقد البصير فى تحديده هذه المهمة سيجد أن الأدب لا يمكن فصله عن الحياة، وهو حين يصدر حكمه على العمل الأدبى دون أن يدخل فى حسابه هذه العلاقة الوطيدة فلن يكون لحكمه أثره، لأن هذا الحكم أيضا لابد أن يستمد قيمته ـ كما يستمد الأدب قيمته ـ من صلته بالحياة. «فالناقد هو الحلقة التى تربط بين العمل الأدبى والحياة، وواجبه أن يحدد هذه العلاقة، وطبيعة القيمة الأدبية تعتمد على طبيعة العلاقة بين الفن والحياة فى مجموعها، ومحاولة إصدار حكم على الأدب قبل الوصول إلى تصور نهائى بشأن هذه العلاقة لا يمكن أن يكون لها نتيجة مفيدة؛ لأن ذلك معناه تحديد القيمة بقاعدة غير محددة»(١).

قواعد النقد:

معنى هذا أن هناك قواعد محددة، أو على الأقل مفهومات محددة، يلزم الناقد أن يأخذ نفسه بها. وهذا صحيح، ولكن الناقد يطبق هذه القواعد أو يستخدم هذه المفهومات بطريقته الخاصة. وقد امتلأ ميدان النقد الأدبى بالمصطلحات الفنية التى ينبغى أن يكون الناقد عارفا بمعانيها المحددة قبل أن يستخدمها، فهى أدوات فكرية يتعامل الناس بها وينبغى أن تكون واضحة المدلول فى أذهان من يستعملونها ومن يتلقونها على السواء. وكثيرا ما ينشأ سوء الفهم والتفاهم نتيجة لاختلاف المدلولات التى يستخدم من أجلها اللفظ الواحد عند أفراد مختلفين. ونسوق مثالا على ذلك عبارة «الفن من أجل الفن»، فقد شاع بين الكثيرين أن هذه العبارة تقف بمدلولها فى موقف معارض للعبارة الأخرى «الفن من أجل الحياة». وعندئذ راحوا يبنون أفكارا ويصدرون أحكاما على الأدب الذى يتعرضون لنقده أو الحديث عنه. والواقع أنه لا تعارض هناك؛ لأنه إذا كان

---

(١) Daiches: كتابه السابق ص ٨.

الفن لا يمكن تصوره، ولا يمكن أن يقوم، منفصلا عن الحياة، فإن عبارة «من أجل الفن» تتضمن - ولا تعارض - عبارة « من أجل الحياة». فكون الشىء قائما من أجل ذاته لا يتعارض مطلقا مع الفوائد التى تجنى من علاقته بالأشياء الأخرى، كالمثل الذى يسوقه «ديشز Daiches»[1] من أن الممرضة التى تقول أنها تحب التمريض «من أجل التمريض» لا يتنافى معه أن يكون للتمريض الذى تقوم به أثره فى حياة الآخرين الذين ترعاهم حتى يصحوا.

لابد إذن أن يفرغ الناقد بادئ ذى بدء من الخبرة الدقيقة بمدلولات الاصطلاحات التى دارت فى ميدان النقد حتى لا يضل فى استخدامها حين يعتمد عليها - وهو بحكم عمله مضطر إلى الاعتماد على الكثير منها - فى مهمته النقدية. بل أكثر من ذلك أن الناقد الحق يلزمه بناء فلسفى واضح حتى يستطيع أن يقوم بمهمة الحكم على العمل الأدبى. إن له منهجه الذى يتبعه - كما سبق أن بينا - فى دراسة العمل الأدبى، ولكن مرحلة الحكم على قيمة هذا العمل سترتبط فى ذهنه بنظريته فى الحياة، فبحسب هذه النظرية يكون حكمه على قيمة ذلك العمل الأدبى. وطبيعى أن يتبادر إلى أذهاننا الآن أن الحكم بالقيمة ينصب فى العمل الأدبى على ما فيه من فكرة، أو لنقل على ما فيه من موقف من الحياة. وهذا صحيح ولكن ليس كل الصحة؛ لأن الحكم على العمل الأدبى لا يستقل بجانب منه ويترك غيره من الجوانب. والحكم الذى لا يدخل فى اعتباره العمل الأدبى كله، بكل عناصره وكل جوانبه، حكم ناقص. فحين نحكم بجودة الفكرة فى قصة مثلا، وننسى الإطار الفنى القصصى الخاص الذى عرضت فيه هذه الفكرة، يكون حكمنا ناقصا؛ لأننا قبل كل شىء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد. وكذلك حين يقف الناقد ليصدر حكمه على جزئية من القصيدة أو حتى عند ظاهرة عامة فيها، تتجلى فى استخدام الشاعر ألفاظا بذاتها، أو عند لجوئه إلى صورة خاصة من التركيب اللغوى، أو ما أشبه ذلك من المسائل الجزئية التى تدرس تحت اسم البلاغة - حينذاك لا يكون لحكمه هذا قيمة؛ لأنه لم يربط بين كل هذه الأشياء والدور الحيوى الذى قامت به فى إبراز موقف الأديب هنا من الحياة ونظرته إليها.

مراحل العملية النقدية:

فلسفة الناقد الخاصة التى يتخذ منها معيارا لقيمة العمل الأدبى لابد أن تكون فلسفة عقلية فنية فى وقت معا - إذا صح هذا التعبير. أعنى أن يدخل الناقد فى اعتباره - حين يصدر حكمه - كيف تحققت فكرة القصة - مثلا - تحققا فنيا، فهو عندئذ لا يحكم على صورة العمل الأدبى مستقلة، أو على مضمونه منفصلا عن صورته (فهذا

---

(١) Daiches: كتابه السابق ص ٨.

الانفصال أصبح مقطوعا بأنه غير قائم)، بل يحكم على العمل الأدبى فى مجمله، ومن حيث هو كلٌ متماسك. يتبع هذا أن الفكرة العظيـمة ليس حتما أن تظهر فى عمل أدبى عظيم، لأن عظمـة العـمل الأدبى لا تسـتمـد من فكرته المجـردة، ولكنهـا كـامنة فى مجموعه. وليس معنى هذا ـ من جـهة أخرى ـ أن الإطار الفنى هو الذى يجعل للعمل الأدبـى قـيـمة، فكثـيـر من القصص التى لم يخطئ كـاتبوها فـى اتباع الأصول الفـنية techniques لكتابة القصة يمكن أن يحكم عليها بأنها قليـلة القيمة أو لا قيمة لها على الإطلاق. ولم يرفع من قيمـتها مجرد اتبـاع تلك الأصول. فإذا كنا استـبعدنا أن تكون قيمة العمل الأدبى فى فكرته، أو أن تكون فى اتبـاعه الأصول الفنية، فأين إذن تكمن القيمة؟ الجواب عن ذلك ليس جديدا؛ لأننا سنقول أن القيمة فى العمل الأدبى كله.

وهـنا تكون أول مرحلة يجتازها الناقد من مراحل عملية النقد هى أن يجيب عن هـذا السـؤال: هل هذا الذى قرأته أدب أم ليس أدبا؟ لأنه عند هذه المرحلة يسـتطيع أن يعفى نفـسه من كل المراحل الأخرى حيـن يقرر أن الشىء الذى قرأه ـ أو استـمع إليه ـ ليس أدبا على الإطلاق. فإذا استقر رأيه أن هـذا الذى قرأه أدب وليس تاريخا أو فلسفة أو ريـاضة، كان عليه أن يحدد أى نوع من الأنواع الأدبية قرأ، رواية أم ملحمة، قصيدة أم قـصة قصيرة، مسرحية أم قصة، وهو فى تحديد ذلك يأخذ فى الحسبان تلك الأصول الفنـية المعروفـة لكل نـوع، التى على أساسها يمكن التفريق بيـن نوع وآخر. فإذا انتهى إلى أن يقـول عن شىء قرأه أنه أدب وأنه قـصيدة غنائيـة مثلا، كان عليـه بعد ذلك أن يقرر ما إذا كان لهـذا الأدب أو لهـذه القصيدة الغنائية قـيمة أو لا قيمة لها. فكونها أدبا لا يكفى إذن، ولا يعنى أن لها قيمة بالضرورة. ألسنا نتساءل دائما: ما قيمة هذا العمل الأدبى؟ وقد نجيب بأنه ليس له قيمة أو ليس له قيمة كبيرة. فالقيمة إذن ليست فى كون الشىء أدبا، وإلا عددنا كل مـا قيل من أدب قيـما، وهذا ما لا يمكن أن يوافـقنا عليه أحد.

إن لكل عمل فنى أصولا موضوعية ينبغى الانتباه إليها، فحقيقة العمل الأدبى من حيث الدوافع إليه، ومن حيث مكوناته، حقيقة تخضع للبحث العلمى، ويستطيع علماء النفس أن يساعدوا بدراساتهم التـحليلية فى الكشف عنها وتحديد سماتها ومـعالمها، أما القارئ العادى للأدب فلا يقف ليبحث فى شىء من هذا. بل يقف ليواجه العمل الأدبى فى صورته الكاملة، فيتمثله كيانا قائما بذاته، تنبثق منه عوامل دفع وجذب كثيرة، تماما ككل شىء [illegible] وهو يتمثل ذلك عندما يجد نفسه يقترب من هذا العمل الفنى حتى يكاد يحتضنه، أو يبتعد عنه حتى يكاد لا يرى مـنه شيئا. ثم هو بعد ذلك يترجم هذا القرب

وهذا البعد إلى لغة الرضاء وعدم الرضاء. أما الناقد فلا يرضى لنفسه أن يقوم بما يمكن أن يقوم به العالم النفسى من تحليلات، ويجعل من هذه التحليلات غايته. وهو كذلك لا يصنع ما يصنعه القارئ حين يصدر حكمه بناء على ما فى العمل الأدبى من عوامل جذبته إليه أو نفرته منه، ولكن الناقد بذلك لا يعادى العالم النفسى ولا القارئ العادى، كل ما فى الأمر أنه لا يرضى أن يقف عند الغاية التى ينتهى إليها هذا العالم، وهى فى مجملها الكشف عن نفسية الشاعر نفسه، وبخاصة حين تعمل، أو حين تبدع، وهو كذلك لا يحب أن يتخذ من ذاته المعيار الذى يحدد الحكم الأخير على العمل الفنى، فالناقد تعنيه معرفة خبايا الشاعر. صحيح أن نفس الشاعر هى نقطة البدء، وصحيح أننا لا نرى الأشياء إلا إذا كانت لنا عيون تبصر، ولكن الذى يعنى الناقد فى المحل الأول هو تلك الأشياء المرئية لا العيون الرائية، هو تلك الأجواء النفسية لا النفس المستبصرة. وكذلك يهتم الناقد أول الأمر بأن يصدر على العمل الأدبى حكمه، ولكنه يتحرك فى طريقه إلى هذا الحكم لا من خلال رغباته الخاصة، وغاياته الواضحة (فكثيرا ما تكون طاقة العمل الفنى أكبر من ذات الناقد)، بل من خلال بعض الأصول الموضوعية العامة التى تعمل ذاته بكل رغباتها وغاياتها من خلالها.

وما دمت قد وصلت إلى هذا التحديد لضرورة توافر بعض الأصول العامة التى يتحرك الناقد خلالها فينبغى إذن أن أبادر بتحديد هذه الأصول.

ونستطيع أن نستنبط من المقدمات السابقة أن الناقد حين يواجه أى عمل شعرى مثلا فإنه يفترض منذ البداية أن هناك شاعرا، وهو بطبيعة الحال لا يعنى بالشاعر هنا ذلك الشخص القادر على تنعيم الكلمات، وتدوير المعانى فى صورة لفظية موسيقية - كما يقول صديقنا الشاعر صلاح عبد الصبور فى إحدى قصائده - بل يقصد بالشاعر هنا «الإنسان» أولا وقبل كل شىء. وواضح أنه ليس من السهل تحديد معنى «الإنسان» (فى بعض الحالات يختلف معنى الإنسان بين الأفراد كما يختلف مستوى الإنسانية من شخص إلى آخر)، ولكننا جميعا نعرف - معرفة ما - ما الإنسان. وفى هذا الأصل يكفى أن يتمثل لنا الإنسان بأى أشكاله وفى أى مستوياته، وعندئذ يكون الأصل الذى لا نختلف عليه هو تمثل ذلك الإنسان فى العمل الشعرى، ثم نختلف فى تقدير هذا الإنسان من حيث النوعية والمستوى. واختلافنا هذا لا يلغى مطلقا أن عنصرا أساسيا فى العمل الفنى قد تحقق، ألا وهو الإنسان، فالإنسان هو الشاعر وهو الرسام وهو الموسيقى وهو كل مبدع لأى لون من ألوان الفن.

ولكننا قلنا أننا لا نريد الإنسان لذاته، ولا نريد أن نتعرف خبايا نفسه لأنها تهمنا بصفة خاصة، ولكننا نريده لكى «يصنع» شيئا ويصنعه هو بالذات، نريد نفسه وهى

تتحرك بين الأشياء فتكتشف فيها الجوانب الجديدة والعلاقات الجديدة، بل تستكشف حركتها المنظمة المتآلفة، الخافية عن كثير من العيون، وحين تحدث الحركة تقع «الواقعة» لا محالة، فنفس الإنسان فى حركتها الذائبة بين الأشياء تقف لتصنع الإطار حول كشفها الذى كشفته، فتبرزه لنا من بين تلك الصور السديمية المختلطة من الحياة. ومرة أخرى قد تختلف حول قيمة هذا الكشف، ولكن هذا الاختلاف لا ينفى الأصل نفسه، وهو أن أى عمل فنى لابد فيه من «الواقعة» التى يبرز لنا من خلالها كشف ذلك الإنسان. ونستطيع هنا - والآن - أن ندرك ما نعنيه عندما نتحدث فى بعض الأحيان عما نسميه «التجربة الإنسانية»، فالتجربة الإنسانية - ببساطة - تفاعل بين إنسان وواقعة.

ولكن هل يكفى توافر هذين العنصرين أو الأصلين - الإنسان والواقعة - حتى نقنع بأن ما بأيدينا عمل فنى؟ من الواضح أن الإنسان - كل إنسان - يمر فى اليوم بوقائع عدة تستوقفه فيضع حولها الإطار الذى يحددها، وينظر فيها نظرته الخاصة، ثم يمضى. وعلى هذا النحو تكون تجربة إنسانية قد تحققت، وبهذا المعنى يكون كل إنسان فنانا. وهو معنى صحيح إلى حد كبير، ولكن يبدو أن إنتاج العمل الفنى لا يكفى فيه أن يتفاعل الإنسان مع الأشياء، وأن ينقل إلينا هذه التجربة، فالتجربة الإنسانية العامة تختلف عن التجربة الإنسانية الماثلة فى العمل الفنى اختلافا يسيرا ولكنه خطير. فلابد فى التجربة الفنية من تحديد «الأبعاد»، فلا يكتفى الفنان بكشف العلاقات السطحية الماثلة، بل يضيف إلى ذلك الغوص فى الأعماق، والامتداد مع الجذور المتشعبة المتضاربة، والثقافة هى العامل الأول الذى يرتكز عليه الإنسان فى تحديد أبعاد كشفه وارتياده. وتحديد الأبعاد هو فى الحقيقة تحديد للدلالة التى استكشفها الفنان خلال العلاقات المختلفة بين الأشياء.

وقد يوجد الإنسان وتوجد الواقعة وتحدد الأبعاد، ومع ذلك لا يتمثل العمل الفنى؛ لأن العمل الفنى فى ذاته وفى الحقيقة «تعبير» عن كائن جديد هو أكثر الأشياء تحققا فى العمل الفنى وإن كنا نؤخر الالتفات إليه. فالقصيدة التى أقرؤها - مثلا - ليست إلا تعبيرا عن إنسان فى موقف ذى أبعاد. وفى التعبير يختار الفنان الصورة التى يعبر بها، فيعبر بالقصيدة أو بالقصة أو بالرسم أو بالموسيقى، ولكنه برغم اختلاف وسائل التعبير يحرص فى كل حالة على أن يجمع لك العناصر السابقة «الإنسان والواقعة والأبعاد» متشابكة فى إطار واحد معبر. وهو لذلك يتناول هذا الإطار بالتعديل من حيث الشكل ومن حيث التركيب، حتى يكون هو التعبير الأوحد عن كل تلك العناصر، الذى لا ينفصل عنها. وهذا ما نعنيه عادة من عبارة «صدق التعبير».

وعلى هذا تكون الأصول العـامة للعمل الفنى هى: الإنسان، والواقـعة «الموقف الإنسانى»، والأبعاد «الدلالة»، والتـعبير، وهى الأصول التى يجب أن نطمـئن لتوافرها حتى نقـول أن العمل الذى أمامنا عـمل فنى. وبعد ذلك نخـتلف فى تقدير قيـمة هذا العمل الفنى فنضيف إلى هذه العناصر أوصافا، فنقول مثلا: «الواقعة» الحية، «الإنسان» الناضج، «الأبعاد» المحـددة، «التعبير» الصـادق، وما أشبه ذلك من الصـفات، وعندئذ نرفع من قدر هذا العمل الفنى. وقد نضيف أوصافا من نوع آخر فنقول مثلا: «الواقعة» المبتذلة، و«الإنسان» المتـخلف، و«الأبعاد» المهوشة، و«التعبـير» المفتعل.. إلخ. وعندئذ نحط من قدر هذا الـعمل. ولا سبـيل بعد إلى تحديد الصـفات، لأنهـا هى التى تحمل أحكامنا المخـتلفـة، ولكن من السـهل كـمـا رأينا ـ بل من الـضـرورى ـ أن نحـدد الموصوفات.

وقد قلنا أن الصلة بين الأدب والحياة أمر لازم، ولكن مجرد توافر هذه الصلة لا يكفى حتى يكون هذا الأدب قيمـا. إن العمل الأدبى يكشف لنا عن جانب من جوانب الحياة المتعددة، وهو بذلك يزيد من خبـرتنا بها. وفى الوقت الذى يوسع فيه مجال هذه الخبرة إذا هو يعمقها أيضا. والعمل الأدبى قد يكون وثيق الصلة بالحياة ولكنه يقف منها عند السطح، أو يقف منها عند ما هو مألوف فى تجربة الإنسان العادى. وقد يوحى هذا مـرة ثانية بأننا نطلب فى الـعمل الأدبى ـ حـتى يكون قيـما ـ فكرة أو خـبرة جـديدة. وعندئذ ترتبط القيـمة مرة أخرى بالفـكرة أو الخبرة وحدها، وتكون هى العنصـر المحدد للقيمة الأدبية. ولكننا نعود لنؤكد أن هذا ليس صحيحا، فلو كان هدفنا من قراءة العمل الأدبى هو تحصيل قدر جديد من الأفكار الغريبة علينا لكان فى قراءة كتب الفلسفة غنى لنا عن كل أدب. فنحن ننـشد الجـدة والابتكار فى العـمل الأدبى، فى الفكرة والإطار معا، فالابتكار أساس لقيمة العمل الأدبى. والحق أن كل فكرة تخرج فى الإطار الخاص بها، وهى تفـرض هذا الإطار على الكاتب منذ بداية تكونهـا فى نفسـه. فهى لا تكون مسـتقـلة عن الإطار؛ لأنه يتكون معـها خطوة خـطوة. ومعنى هذا أن الفكرة المبـتكرة سـتـرتبط لا محالة بإطار مـبتكر. (هذا إذا كانت من الوضـوح فى ذهن الكاتب بشكل كاف). فإذا قلنا أن القيـمة تتحدد فى الابتكار كان معنى هذا أننا نقـصد الابتكار المتمثل فى العمل الأدبى كله. وقد دلت الخبرة على أن أولئك الذين يقلدون فى الإطار الفنى لا يمكن أن يقدموا أدبا له قيمة على الإطلاق؛ لأن إطار كل عمل إبداعى أصيل مرتبط به كل الارتباط كمـا رأينا. ولا يمكن ـ تبعا لذلك ـ أن نقـول أن الإطار قديم لكن الفكرة جديدة، فـيكون الأدب ـ فى هذه الحالة ـ قـيما؛ وذلك لأن العـمل الأدبى لا يمكن أن يتكون هكذا، فالعمل الأدبى إذن هو العمل الـذى يزيد ـ بأن يوسع ويعمق ـ من خبرتنا

بالحياة. وهذه الخبرة قبل كل شيء خبرة فنية ارتسمت أولا فى وجدان الأديب ثم انتقلت إلى وجداننا.

الأساس النقدى للأدب القديم والحديث:

وهنا يأتى هذا السؤال: أى الأدبين على هذا الأساس أكثر قيمة، الأدب القديم أم الأدب الحديث؟. إن النشاط المعاصر هو النشاط الوحيد المهم حقا بالنسبة لنا.. وأدب الزمن القديم لا قيمة له عندنا إلا لأنه ينير الحياة التى نحياها. فالأدب يكتب أولا لهؤلاء الأحياء القادرين وحدهم على أن يستخرجوا منه الحد الأقصى من كمية المعنى. والنشاط الأدبى جانب حيوى من جوانب الحياة، فلا يستطيع إنسان أن يحيا حياة ممتلئة دون أن يهتم بكل نوع من أنواع النشاط المعاصر. وكما أن العلم المعاصر يهم العالم أكثر من علم العصور السابقة، وكما أن السياسة المعاصرة تهم السياسى أكثر من سياسة Walpole(*) أو أفكار «بت Pitt» الأكبر(**)، فكذلك الأدب المعاصر، ينبغى أن يكون من الأهمية عند رجل الأدب فى المكان الأول[1].

ومعنى هذا أن الأدب الحديث أكثر قيمة لأنه أكثر صلة - بالنسبة لنا - بالحياة التى نحياها، فقد نشأ فيها، وتبع منها. وقد كان نقاد العرب الأوائل يتورطون فى أن يجعلوا للقديم كل القيمة. وكانوا يرفضون كل قيمة لأى عمل أدبى محدث. وقد دعتهم إلى ذلك دواع لا محل لها الآن. ولكن ينبغى ألا نقف نحن الآن عند الرأى المقابل، ونتطرف مثلهم، فننفى القيمة عن كل عمل أدبى قديم، لا لشىء إلا أنه قديم، ونخلع القيمة على كل عمل أدبى حديث أو معاصر، ففى الأدب القديم نماذج رائعة لم تفقدها الأيام قيمتها، وكذلك يفتقد كثير من الأدب المعاصر القيمة الحقيقية، ولكن كثيرين منا يحكمون على الأعمال الأدبية المعاصرة بأنها عديمة القيمة للسبب الذى من أجله كان ينبغى أن تعد كبيرة القيمة، وأعنى بذلك عنصر الابتكار الذى تحدثنا عنه. فالابتكار - كما قلنا - يقع فى العمل الأدبى، فى فكرته وصورته على السواء. ومن هنا تطورت الصور الأدبية؛ لأن الأفكار ذاتها تطورت. وفى هذه المرحلة التى يتم فيها الانتقال من طور أدبى إلى طور آخر، لا يجد الكثيرون فى أنفسهم الشجاعة الكافية لتقبل الصور الأدبية الجديدة ومحاولة فهمها وتذوقها، بل يقفون منها موقف التنكر، ويسلبونها كل قيمة. ثم يلوذون - بالضرورة - بالأدب القديم. وصحيح أن الأدب المعاصر لا يخلو من

(*) السير روبرت وولبول Sir Robert Walpole (١٦٧٦ - ١٧٤٥م): سياسى بريطاني، رئيس الوزراء فى المدة من (١٧٢١ إلى ١٧٤٢م).

(**) وليم بت William Pitt (١٧٠٨ - ١٧٧٨م): سياسى بريطاني، ورئيس الوزراء فى المدة من (١٧٥٦ إلى ١٧٦١م) ومن (١٧٦٦ إلى ١٧٦٨م)، قاد دفة السياسة البريطانية خلال حرب السنوات السبع.

(١) نفسه ص ١٦.

صعوبات فى محاولة فهمه وتذوقه فضلا عن الحكم عليه، ولكن يجب ألا تصدنا هذه الصعوبات عن تلك المحاولة. وقد نضطر إلى أن نعدل من موقفنا حتى نستطيع التجاوب مع هذا الأدب. ولا بأس بذلك، فعندئذ ستتفتح أمامنا الآفاق، وما كان صعبا سيغدو ـ مع حسن النية وجدية المحاولة ـ سهلا ميسورا. وعلى الجملة ينبغى أن نكون معتدلين فى محافظتنا وفى نزعتنا إلى التجديد، وأن نكون ـ تبعا لذلك ـ معتدلين فى حكمنا على قيمة الأدب القديم والأدب الحديث.

فحين نربط بين قيمة العمل الأدبى والابتكار يجب ألا يغيب عن بالنا أن كل جديد لا يعنى أنه مبتكر. وأنا أستخدم كلمة الجديد هنا بمعنى أنه أنتج حديثا أو أنه إنتاج معاصر.

وكثيرا ما يصطنع النقد مقياسا آخر غير الابتكار، يقيس به قيمة العمل الأدبى. هو مقياس العمل الخالد. فالأدب الذى يحتفظ بكيانه، ويثبت وجوده فى كل الظروف، هو الأدب القيم، أما الأعمال الفنية الموقوتة بزمن معين فإن قيمتها تزول بزوال زمنها، وتموت بموت مقتضياتها. ومن ثم تكون الأسباب التى أكسبتها شعبية وقتية هى نفسها التى تعمل ضد استمرار حياتها. وهكذا كان تاريخ كثير من الكتب التى ازدهرت فى موسم من المواسم، فالجيل الجديد لم يعرف عنها شيئا، ولكنّ هناك كتبا لها قوة التغلب على كل تغير فى المقتضيات والأذواق وحتى الحضارة ذاتها. لماذا؟ لأنها تستطيع أن تتكيف مرة بعد مرة مع ظروف حياتنا العقلية والأخلاقية الدائمة التطور. إن لها رسالة ومعنى يخصنا. وربما كانت هذه الكتب - وفى أحوال كثيرة كانت بلا شك - وقتية بأضيق معانى الكلمة، لكنها لم تعش بسبب وقتيتها بل برغم وقتيتها؛ لأن ما تحمل معها مما لا يتصل ببيئتها وعصرها اللذين ظهرت فيهما هو عقبة فى سبيل بقائها وليس مساعدا على ذلك، ولو أنه كان معينا على نجاحها الأول. إنها تبقى لأنها - مهما يكن مقدار قربها من المسائل التى لا يمكن أن تكون فى طبيعة الأشياء إلا محلية ووقتية - تحتوى على عناصر يظل لها - وقد انقضى أجل تلك الأمور منذ زمن بعيد - القدرة على الإمتاع والتأثير والإلهام[1].

ولكن هذا المقياس الذى يصطنعه النقد أحيانا مقياس غير دقيق، سواء حين ينصب على الأعمال الأدبية القديمة أو الحديثة، فلسنا نستطيع -من جهة- أن نقول إن الأعمال الأدبية التى عاشت منذ وقت مبكر حتى عصرنا هى أكثر ما أنشىء عبر التاريخ

---

(١) Hudson: كتابه السابق ص ٤١٢ ـ ٤١٤.

من أدب ذى قيمة، فهناك أعمال قيمة لم تصل إلينا لسبب آخر غير وقتيتها. ولسنا نستطيع - من جهه أخرى - أن نحكم على العمل الأدبى المحدث بأنه يختص بنا وحدنا وبعصرنا وظروفنا ومقتضيات حياتنا الحاضرة، وأنه لا يتضمن عناصر تضمن بقاءه، فإن ما يبدو لنا الآن شديد الحيوية لن يخفق فى أن يبدو لعقولنا له صفات العالمية والبقاء[1].

معنى هذا أن المقياس لن يمكن استخدامه إلا بالنسبة لما اندثر من إنتاج أدبى. وهذه مفارقه غريبة! ولكن إذا حدث أن وقفنا أمام عملين أدبيين، أحدهما قديم والآخر حديث، لفحص قيمتهما ،فإننا ننحاز لإعطاء القيمة لذلك الأدب الحديث الذى نبت من صميم الحياة التى نحياها نحن ، وأفاد من كل المؤثرات التى تتصل بالظروف المحيطة بنا،وتناول الحقائق والمشكلات التى تتصل بنا اتصالا مباشرا، بوصفنا كائنات تعيش فى بيئتها وعصرها. هذا الأدب لا بد أن تكون له أهمية بالنسبة لنا.وهى تختلف اختلافا واضحا عن الأهمية التى للأدب العظيم فى الماضى، وهى - لأسباب كثيرة - أكثر منها عمقا وقوة.

وهناك غير الابتكار والقدرة على البقاء مقاييس أخرى يحدد بها ما للأدب من قيمة.

وهذه المقاييس تستمد مباشرة من فلسفة الناقد الخاصة فى الحياة والأدب، التى قلنا إنه من اللازم وضوحها فى نفسه قبل إقدامه على أى نقد أو إصدار حكم نقدى على عمل أدبى.

ومن كل ذلك يتضح لنا أن مهمة النقد ـ كما هى مفهومة فى العصر الحاضر ـ مهمة ذات شطرين: الأول تفسيرى علمى، يحاول فيه الناقد أن يتمثل فى نفسه العمل الأدبى، وأن يربط ـ أو يتلمس ما يربط ـ بينه وبين الحياة من جهة، وأن يكشف هذه العلاقات للقارئ فيخلق بينه وبين العمل الأدبى ـ من جهة أخرى ـ صلة قوية. والشطر الثانى حكم ذاتى يحدد فيه الناقد ما فى العمل الأدبى من قيم بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية الأخرى، قبل أن يقول عبارته التقليدية: هذا جيد، أو هذا ردىء.

وهذه المهمة ذات شطرين قل أن يقوم بها ناقد قديم على الإطلاق؛ لأن النقد القديم له طابع عام غالب عليه، هو أنه نقد حكمى، فى حين أن النقد الحديث قد تأثر تأثرا كبيرا بالدراسات النفسية التى تشرح طبيعة الخيال والتعبير وعملية الإبداع والشعور

(١) نفسه ص ٤١.



والتفكير وما إلى ذلك. ومن هنا كان النقد الحديث إما نقدا نفسيا يقوم به أناس هم قبل كل شيء دارسون لعلم النفس ويحاولون استخدام نظرياته وتطبيقها في دراسة لون من ألوان النشاط النفسي وهو الإنتاج الفني، وإما نقدا حكميا يقوم به أناس اعتادوا ـ بحكم طول مزاولتهم لقراءة الأدب ـ الحكم على ما يقرؤون بالجودة أو الرداءة. وقد انفصل شطرا مهمة النقد، وأصبح هناك نوعان منه: النقد التفسيري للأدب، والنقد الحكمي. وفيما يلي عرض لهذين المنهجين.

(أ) النقد التفسيري للأدب:

ينظر إلى هذا النقد ـ في الواقع ـ لا على أنه فرع من الأدب، بل فرع من العلم، وهو من ثم ينشد الدقة والعدالة العلمية. «وهذا التناول المقصود ـ كما يقول «مولتون Moulton» ـ تناول مستقل عن المدح أو الذم، فلا شأن له بالقيمة، نسبية كانت أو مطلقة، ومن ثم فالناقد العلمي كالباحث في أي ميدان من ميادين البحث العلمي، وهو ينظر إليه بكل اطمئنان على أنه زميل له. هذا الناقد يصور ظواهر الأدب كما هي في الواقع، يفحصها، ويحاول تنظيم القوانين والمبادئ التي بحسبها تتشكل هذه الظواهر، ويكون لها تأثيراتها»[١].

وتفسير الأدب على أساس نفسي قائم على نظرية «فرويد» في تحليل النفس، فكل ناقد ينشد القيام بمهمة التفسير يلزمه معرفة هذه النظرية، وقد كان «الرومانتيكيون» في نقدهم ـ قبل ظهور «فرويد» ـ ينزعون نزعة تفسيرية قريبة من هذه، فعدوا الشرح هو العمل الأساسي للناقد[٢].

ولكي نستطيع الإفادة من فرويد في تفسير الأدب يجدر بنا هنا أن نقف وقفة قصيرة عند تحليله النفسي، فنتبين العناصر التي تتألف منها، وتحدد ميدان عمل كل من هذه العناصر.

تتكون النفس الإنسانية ـ بحسب فرويد ـ من الأنا والذات العليا والـ هي. والأنا[٣] هو الجانب الظاهر من الشخصية؛ وهو يتأثر بالعوامل اللاشعورية من ناحية، وبعالم الواقع من ناحية أخرى؛ ففي عالم الواقع نجد المجتمع بتقاليده وقوانينه وعلاقاته

---

(١) Hudson: كتابه السابق ص ٣٥٨.

(2) Roy, P, Basler: Sex, Symbolism and Psychology in Literature., Rutger's University Press, New Branswick, p. 6.

(٣) الأنا Ego: الذات العليا Super - ego، الـ هي، أو الـ هذا Id.

وأفراده، ونجد فيه كذلك الأزمنة والأمكنة والأشياء، ومختلف المؤثرات التى ندركها بحواسنا ونتأثر بها تأثرا يمكننا من استعادتها، ومن التأثر بها فى خبرتنا التالية. ويتقدم نمو الأنا مع تقدم نمو الشخص فى بيئته المعينة. وكأنما تتميز الأنا عن الطاقة الحيوية الغريزية بعد اتصال هذه بالواقع. وتتصف الأنا بأنها شعورية. ويقصد بهذا أن مكوناتها يمكن الشعور بها أو بآثارها. يضاف إلى ذلك أنها عادة منطقية معقولة، فهى تميل إلى ترتيب النتائج على مقدماتها ترتيبا منطقيا. وهى خلقية كذلك، إذ إنها تميل عادة إلى أن تكون تصرفاتها فى حدود المبادئ الأخلاقية التى يقرها عالم الواقع(١).

وتتصف الأنا فوق هذا بأنها حلقة الاتصال بين الطاقة الغريزية والعالم الخارجى؛ فالأنا هى التى تتصل بعالم الواقع لتحقيق النزعات الغريزية بالصورة التى تراها خلقية معقولة. وفوق كل هذه الصفات فإن الأنا هى التى تتصل اتصالا مباشرا بعالم الواقع. ويلاحظ أن الأنا تغفل فى ساعات النوم.

والخلاصة أن الأنا شعورية منطقية خلقية، تتصل مباشرة بعالم الواقع، ثم إنها تغفل فى ساعات النوم(٢).

وقد قال الفيلسوف الألمانى هارتمان Hartmann فى (فلسفة الشعور):

«إن التفكير الشعورى يقتصر على النقد والإنكار والمقابلة والتصحيح والتصنيف والقياس والموازنة والربط واستنتاج العام من الخاص وترتيب الحالات الخاصة تبعا للقاعدة العامة، غير أنه لا يمكن أن يبرع فى الإنتاج أو يفتن فيه، إذ يعتمد فى ذلك على اللاشعور كل الاعتماد»(٣).

ونتقدم مع فرويد فى تحليله للنفس فنجد العنصر الثانى: الذات العليا(٤). والذات العليا تتكون منذ الطفولة، فالطفل يزن الأمور والأشياء ويقدرها بحسب تقدير والده أو من يعيش معه وبتوجيه منه. وقد يكون الطفل معجبا بوالده محبا له؛ لأنه يجمع بين مظهرى القوة والعطف، فيتقمص الطفل شخصية والده تقمصا يترتب عليه توجيهه لسلوك نفسه وتوجيهه لسلوك غيره. . وبعبارة أدق فإن فى نفسه جانبا يمثل عنصر

---

(١) عبد العزيز القوصى: أسس علم النفس ص ٢٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥ (القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠).

(٢) نفسه.

(٣) إسحق رمزى: علم النفس الفردى، منشورات جماعة علم النفس التكاملى، ص١٧

(4) Super - ego (Super - I).

السلطة الممتصة، وهو الذى يقوم بعملية الزجر والتوبيخ. وهذا العنصر مركب لا شعورى[١]، وهو لا يفترق عن الضمير المسيحى المألوف، أو إله سقراط المتغلغل فى كل شىء «God - within»[٢].

وتتلخص الصفات الأساسية للأنا العليا فى أنها الناقد الخلقى الأعلى الذى يشعر الأنا بالخطيئة[٣].

ويتضح من هذا أن الأنا العليا مكلفة بالأنا ورقيبة عليها، وهى بذلك لا دخل لها فى عملية الإبداع الفنى؛ لأن الأنا ـ كما رأينا ـ ليس ميدانها العمل الفنى.

وأخيرا، يأتى العنصر الثالث وهو: الـ هى[٤]. فتكوين كل من الأنا والأنا العليا لا يقضى على المنابع الأساسية للدوافع الغريزية، وإنما تظل هذه حية مندفعة للتعبير عن نفسها. ولا يمنعها من التعبير عن نفسها إلا الأنا العليا، وإلى حد ما الأنا. ويرى فرويد أن هذا الجانب يلعب دورا مهما فى حياة الإنسان، ويسميه الـ هى، ومن خصائصها أنها لاشعورية، وأنها لا تتجه وفق المبادئ الخلقية، وإنما تسير على قاعدة تحقيق اللذة والابتعاد عن الألم، ثم إنها لا تتقيد بقيود منطقية، ومن مركباتها النزعات الفطرية الوراثية والمكبوتة، ويقال ـ بحسب رأى فرويد ـ إن أهم هذه المركبات هى النزعة الجنسية[٥].

وهنا نستطيع أن نخلص إلى النتيجة التى نريدها، فإذا كان الفن ـ بحسب رأى هارتمان السابق ـ هو عمل اللاشعور، وكان اللاشعور هو خاصية الـ هى، وكانت الـ هى لا تتجه وفق المبادئ الخلقية ولا تتقيد بقيود منطقية، وكان من مركباتها النزعات الفطرية الوراثية التى أهمها النزعة الجنسية ـ كان الفن كذلك صدى فى أصله الأصيل لتلك النزعة الجنسية (بمفهومها الواسع عند فرويد)، وعلينا الآن أن نتبين الخطوط أو الحلقات الموصلة بين الطرفين.

وقد عزز فرويد نظريته بفهمه الخاص للكبت. وقد نشأ هذا الفهم من دراسته للظاهرة التى تبدو لغوا من وجهة النظر المعقولة فى مثل الرغبة اللاشعورية عند الابنة فى

---

(١) عبد العزيز القوصى: أسس علم النفس، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦.

(٢) Baster: نفسه ص ١٦.

(٣) القوصى: أسس علم النفس ٧٧.

(4) (ID) IT.

(٥) عبد العزيز القوصى: أسس علم النفس ص ٢٧٧.

أن تحتل مكان أمها فى حب أبيها[١]، أو الرغبة اللاشعورية عند الابن فى أن يحب أمه ويحتل مكان أبيه فى ذلك[٢]. وقد منعت هذه الرغبات منذ بداية التاريخ المدون بواسطة أقوى المحرمات الدينية والاجتماعية، وكان نتيجة ذلك أنه صار ينظر إليها باعتبارها (غير طبيعية). وقد وجد فرويد أن مثل هذه الرغبات تتمثل بوضوح فى الأحلام، فى الوقت الذى لم يتضح له فيه هذا من سلوك مرضاه الواعى اليقظ عندما حلل هذا السلوك بألفاظ الكبت. ومن هنا فهم أن الدوافع الطبيعية عندما توصف بأنها خطأ، فإنها من الممكن أن تكبت، ولكنها لا تنمحى بل تبقى فى اللاشعور حتى وإن لم يعد العقل الواعى يعرفها»[٣]. فوظيفة الكبت إذن «هى منع النزعات النفسية من السير فى طريقها الطبيعى. وهذا المنع لا يقضى على النزعات النفسية، فهى تظل قوة متحفزة للظهور، ولكنها تبقى مع كل هذا مختفية فيما يسمى اللاشعور»[٤]. وهى تحاول فى كل وقت أن تطفو على السطح، وأن تظهر بصورة إيجابية، ولكن الذات العليا (والأنا فى بعض الأحيان) مادامت منتبهة واعية فإنه لا مجال لطفوها وتحققها. فهى إذن لا تظهر فى اليقظة وإنما تلتمس الفرصة التى تغفل فيها الأنا والذات العليا، وهى فترة النوم، فتتحقق بصورة ما فى الأحلام، سواء أكانت أحلام النوم أم أحلام اليقظة. «وفى اللاشعور تتخذ ثيابا رمزية ينظر إليها العقل الواعى على أنها كلام فارغ وهو فى الحقيقة لا يعرف أهميتها»[٥].

فالرغبات المكبوتة إذن تجد مجالا للظهور فى الأحلام، وهى تظهر على شكل رموز. «ولقد ألقى فحص المحلل النفسى للأحلام وأحلام اليقظة فيضا من الضوء على العقل عند الفنان.. فإن العمل الإبداعى عند فنان ما ـ كما هو الشأن فى حلم اليقظة ـ هو إلى حد بعيد عملية لاشعورية»[٦]. على أن القول بأن العمل الإبداعى عملية لاشعورية ليس جديدا علينا الآن، وإنما المهم هو ذلك الربط بين العمل الإبداعى والأحلام. وإذا كنا نحاول الآن أن نجد الحلقة التى تربط العمل الفنى بالنوازع الجنسية فإن الأحلام هى تلك الحلقة المنشودة، فهناك نوازع جنسية مكبوتة لسبب أو لآخر. وهى مكبوتة فى اللاشعور، فليست تستطيع الظهور إلا فى حالات الغفلة التى تصيب الشعور، فتظهر عندئذ، ويفرغ اللاشعور شحنته فى شكل رموز لا يقبلها العقل الواعى

(١) وتعرف فى التحليل النفسى بعقدة ألكترا.
(٢) وتعرف فى التحليل النفسى بعقدة أوديب.
(3) Basler., op. cit., p. 15.
(٤) القوصى: أسس علم النفس ٢٦٧.
(٥) Basler: كتابه ص ١٥.
(6) Cyril Burt., How the mind works, (2nd edition, London 1945) p. 273.

بصدر رحب، بل ربما عدها لغوا. وليس ما يتحقق فى الأحلام ـ فى الواقع ـ شيئا آخر يغاير فى طبيعته ما يتحقق فى العمل الإبداعى الفنى. ويؤكد «جوته» نفسه «أنه كتب أحسن قصصه فى أثناء فترة نوم حالة غريبة يقارنها هو بحالة السائر فى أثناء نومه Somnabulist». وإذا نحن بحثنا عن مثل من الكتاب الأحياء فإن بروفيسور «هوسمان» على استعداد لأن يخبرنا عن الطريقة التى كتبت بها أشعاره الخاصة، حيث يقول: إننى أعتقد أن إنتاج الشعر عملية فيها من الانتباه أقل مما فيها من الغفلة اللاإرادية[١].

وإذا كان الحلم ـ فى الأعم ـ يشبه حلم اليقظة فى كونه سلسلة من أفكار وصور ليس بينها كبير علاقة[٢]. فالعملية الإبداعية كثيرا ما تتخذ فيها الرموز نفس الصفات. وكما يقول «ودورث»: إن الحالم لا يعمل، وإنما هو يلعب لملء الفراغ، وصوره تأتى ـ على نطاق واسع ـ عن طريق التداعى الحر، مع وجود الرغبات الشخصية الموجهة[٣]. وكذلك العمل الفنى، فيه من صفة اللعب هذه قدر كبير.

فالعمل الفنى تدفع إليه أسباب هى الأسباب التى تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة فى الشعور ما يحققه الحلم، وهو يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات بعيدة وغريبة فى الوقت نفسه ـ على الأقل بالنسبة للعقل الواعى.

وقديما تحدث أرسطو[٤] عن فكرة التطهير[٥] (الكاثرسيز)[٦] ومؤداها أن المسرحيات تعين المتفرجين على أن يتخففوا من مشاعرهم الزائدة، وأن يحققوا رغباتهم المكبوتة. وهذا التخفف وذلك التحقيق هو الذى يحدث فى نفس المتفرج المتعة، ويشعره السعادة لا شىء آخر. والذين يعانون الإنتاج الفنى يقرون بسهولة أنهم طالما أحسوا بالمتعة أو اللذة أو السعادة بعد أن أتموا إخراج العمل الذى يبدعونه.

---

(١) انظر: المرجع السابق ص ٢٧٥.

(2) R. S. Woodworth: Psychology., A Study of Mental Life, (18 th edition), p. 565.

(٣) المصدر السابق ص ٥٦٨.

(٤) Aristotle: (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م): فيلسوف يونانى، يعد واحدا من أعظم الفلاسفة فى جميع العصور، ويطلق عليه لقب المعلم الأول.

(٥) Catharsis: ويحدث ذلك عندما ترتجف النفوس هلعا، وتذوب شفقة لما هو واقع.

(٦) راجع فى نظرية أرسطو:

Butcher: Aristole's Theory of Poetry and Fine Art, 3 rd edition, p. 242.

وأيضا قواعد النقد الأدبى، لأبر كرمبى: ترجمة محمد عوض محمد، «لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤» ص ١٠٧ وما بعدها.

فكأن المتعة تحدث نتيجة لعملية التخفف التى تتحقق فى النشاط اللاشعورى الذى يبذله الفنان. ولو أن النشاط المبذول كان من العقل الواعى لما حدثت اللذة؛ لأن للوعى صفة الصرامة والجد، وأيضا فإنه لا يستطيع - إزاء الرقابة المبثوثة حوله - أن يكون وسيلة للتنفيس عن الرغبات المكبوتة.

ومن هذا يتبين لنا أن العمل الفنى يتم عند الفنان فى حالة شعورية، وأنه يكون أكثر قربا من أعماق نفسه وطوايا صدره إذا هو تم فى حالة لاشعورية. وهو فى هذه الحالة يؤدى غرضه بالنسبة للفنان فى أنه يخفف عنه القدر الزائد عن احتماله، وأيضا فإنه ينفس عن النزعات الفطرية والرغبات المكبوتة فى اللاشعور، لا فى صورة أو صور سافرة، بل فى رموز تحمل نفس الدلالة، يؤلف بينها فى صورة حرة تلقائية.

ولعلنا الآن نستطيع أن نقول مع «بيرت»: إنه ليس لنا بعدُ حاجةٌ إلى التردد فى قبول النتيجة المهمة التى انتهى إليها التحليل النفسى، وهى أن أحسن الشعر وأحسن القصص وأبدع الصور، كلها - إلى حد بعيد - إنتاج النشاط اللاشعورى للعقل[١]. ومن أجل ذلك كان اعتقادنا بأنه من الممكن - إن لم يكن الآن من الواجب - تفسير الأدب على أساس نفسى، وفهمه فى هذا الضوء الجديد[٢]. «ومن الطبيعى أن استخدام نظرية فرويد فى الأدب قد حُوول فى الغالب بغرض تحليل المؤلف.. ومع أن التحليل النفسى قد أضاف بالتأكيد كثيرا، ومازال فى إمكانه أن يضيف أكثر فى فهم الفنانين بصفتهم شخصيات، فإن أعظم عمل للنظرية الفرويدية يقدم به دارسو الأدب إنتاجا طيبا هو فى تفسير الأدب ذاته»[٣].

على كل حال نستطيع الآن أن نتكلم عن الأدب باعتباره رمزا للرغبات المكبوتة فى اللاشعور. «ومن الممكن الانتهاء إلى أن العمل الفنى إشارة أو رمز يقوم مقام شعور الفنان. وهو بهذا يمكن أن يعد إشارة رمزية بالنسبة للفنان نفسه، الذى يصير - بعد أن يتم العمل الفنى - فردا متذوقا مستمتعا أكثر منه مبدعا. ولأن الموضوع عندما يتم، ينفصل عن الفنان، فإنه ليست هناك عقبة واحدة تمنع من القول بأنه إذا كان رمزا بالنسبة للفنان فإنه - من باب أولى - يكون رمزا بالنسبة لغير الفنان من المتذوقين.. والقول بأن العمل الفنى رمز لمشاعر الفنان معناه قبول الشعور بوصفه إطارًا يرجع إليه لا عند البحث

---

(1) Cyril Burt: How the Mind Works, p. 279.

(٢) وقد أنجزنا هذه المحاولة عمليا فى كتابنا «التفسير النفسى للأدب» - دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣. ودار غريب للنشر ١٩٨٢.

(3) Basler: Sex, Symbolism and Pspchology in Literature, p. 11.



عن المقدرة على الإبداع الفنى فحسب، بل أيضا عند البحث عن التجربة الفنية سواء بسواء»[١].

وإذا رجعنا إلى فرويد وجدنا أن لا منطقية اللاشعور تنشئ علاقات جديدة بين الرموز. وهذه العلاقات الجديدة هى التى يجب أن يلتفت إليها عند محاولة تفسير الأدب. فالرمز فى ذاته بما هو صورة أو جزء من صورة ليس هو المعنى وإنما هو الصورة المجسمة للمعنى الكامن فى النفس. وأيضا فإن العلاقات الجديدة بين هذه الرموز ليست مقصودة لذاتها، وإنما هى صورة للتلوين النفسى.

وليس لما يجرى فى اللاشعور أية علاقة بفكرة الزمن، إذ إنه لا يوجد فى تلك المرتبة من مراتب العقل أى توقيت أو زمان. وهكذا يساعد انعدام الزمن فى اللاشعور على التكثيف Condensation الذى يمكن عن طريقه أن يلمح اللاشعور الحوادث المتباعدة بعضها عن بعض فى الزمن كأنها متجمعة بعضها إلى بعض، إذا كان بينها أى نوع من الترابط أو العلاقة[٢].

وأخيرا، فإذا كان العمل الفنى طريقة للتعبير ونقل التجربة الشعورية إلى الآخرين[٣] فكيف إذن يتحقق للفنان ذلك إذا كان يستخدم رموزا لاشعورية لها تلك الصفات السابقة للتعبير عن تجربته الخاصة؟ «الفهم العام يدعو إلى الظن بأن اختلاف البيئة والثقافة والمزاج والتراث الفطرى قد يؤدى غالبا إلى اختلاف فى المعانى التى يدلى بها الرمز الواحد عند مختلف الأشخاص»[٤]. ولكن بعض العناصر الرمزية يخرج من نطاق المحلية ليكون له صفة العمومية والإطلاق عند أكثر من فرد، بل أكثر من أمة، وكل ذلك يترك المجال دائما أمام الآخرين لفهم الأثر الفنى وتذوقه من خلال هذه الرموز. وفيما يلى بعض المحاولات لتطبيق المنهج التفسيرى فى نقد بعض الشعراء.

نحن نعرف أن النقاد القدامى قد عابوا على ذى الرمة مطلع قصيدته:

مابال عينك منها الماء ينسكب ... كأنه من كُلى مفرية سرب

عابوا عليه هذه الصورة القبيحة أولا، وعابوا عليه أن يواجه الخليفة بها ثانيا، وهم فى ذلك يعطوننا خير مثال لفكرة التقويم الجمالى والخلقى. وحق أن الكُلى المفرية

---

(1) Milton V. Nahm: Aesthetic Experience and its Presuppositins, p. 322.

(٢) إسحق رمزى: علم النفس الفردى ص ٤٣، ٤٤.

(3) Cryil Burt: How the Mind Works, p. 279.

(٤) إسحق رمزى: علم النفس الفردى ص ٤٩.

منظر غير جميل لا تهفو النفوس إليه أو تتهافت لرؤيته، وحق أن الخلق يأبى على شاعر أن يواجه خليفة المسلمين بهذه الصورة التى تنال من نفسه، ولكن الحكم على فن ذى الرمة من هذين الوجهين، والانتهاء إلى ما قيل من فساد ذوقه وقبح صوره، ظلم كبير للشاعر. وأحسن من كل هذا أن ننسى أن هناك خليفة يمدح، ولنتحامل على أنفسنا فلا ننفر من صور الكلى المفرية، ولنبحث فى ذلك القرار البعيد من نفسية ذى الرمة عن دلالة ذلك الرمز، أعنى الكلى المفرية التى ينسكب منها الماء.

وذو الرمة هو الشاعر الذى عاش فى الصحراء وعاش للصحراء، وقد جاب فلواتها ليلا ونهارا بمفرده، وسمع فيها عزيف الجن، وعانى فيها ما يعانيه الوحيد فى جوف الصحراء. ولعل مما حدث له ذات مرة أن كان فى جوف الصحراء وقد اشتد به العطش، وعندما هرع إلى قرابه يستسقيه وجد أن خوارزه قد فسدت، وأن الماء قد تسرب منها فلم يبق له ما يسد به رمقه. وقد وصف ذو الرمة نفسه فساد القراب فى البيت التالى حيث قال:

وفراء غرفية أثأى خوارزها مشلشل ضيعته بينها الكتَبُ

وفى تلك الحال من العطش، واللهفة إلى من يزيل عنه هذا العطش، يتذكر ذو الرمة ركبا قافلا فى الصحراء يمده بالماء فيقول فى البيت التالى:

استحدث الركب عن أشياعهم خبرا أم راجع القلب من أطرابه طرب؟

وهنا يمكن أن يسأل سائل متسرع: أليست هناك نقلة أو قفزة سريعة بين كلامه عن القراب الذى تلف وبين الركب الذى ينقل إليه الأخبار؟ والواقع أننا نستطيع أن نقفز مع الشاعر نفس القفزة إذا نحن فهمنا السبب الذى جعل الشاعر يلجأ إلى تلك الصورة، صورة القراب الذى سال منه الماء، على أساس ما بينّا.

فإذا كان ذو الرمة يستفتح الخليفة بهذه الصورة فليس ذلك إلا لأن ذا الرمة قد أتى الخليفة وفى نفسه أنه سيقضى له حاجته، وسيغدق عليه من عطاياه. إنه يشكو إليه ضياع زاده فى صحراء تلك الحياة وتسربه منه وهو فى وحدته لا يكاد يتماسك أو يجد سندا له معينا. فهى إذن شكوى مرة تلك التى أراد إليها الشاعر، وليست كما زعموا تهجما على الخليفة، وليست فساد ذوق كذلك.

وهناك محاولات أخرى نكتفى هنا بأن نشير إليها، هى محاولة الأستاذ عباس محمود العقاد لدراسة شخصية «أبى نواس» وفهم شعره على أساس من التحليل

النفسى. ومحاولة الدكتور محمد كامل حسين لدراسة شخصية « المتنبى» وفهم شعره على أساس نفسى كذلك، ثم محاولة الدكتور محمد النويهى على نفس الأساس لدراسة شخصية « بشار ». وكل من يطلع على كتاب « أبو نواس» ومقال « المتنبى » من كتاب « متنوعات » وكتاب « شخصية بشار » يستطيع أن يفهم شخصيات هؤلاء الشعراء فهما جديدا تحت الأضواء التى سلطت عليهم، والتى كان مصدرها نظريات التحليل النفسى، فتحت هذه الأضواء حلل الباحثون شخصيات هؤلاء الشعراء، وهم بتحليلهم إياها استطاعوا أن يفسروا شعرهم، وأن يجعلوا القارئ أكثر فهما له.

هذا هو المنهج التفسيرى العلمى فى نقد الأدب.

ولكن مهما تكن قيمة النتائج التى ينتهى إليها المنهج العلمى فإنها نتائج - بعد كل شيء - لا يستطيع دارس الأدب أن يكتفى بها على الدوام. وإذا كان من الممكن الترحيب بهذا المنهج بوصفه أداة للنقد غاية فى الأهمية، فإنه لا يمكن قبوله بوصفه بديلا نهائيا من كل المناهج الأخرى [1].

ولعل القارئ يلاحظ أن المنهج يقف عند مرحلة التفسير التى تمكننا من فهم الأشياء فهما أصدق، ولكنه لا يحدثنا عن قيمة هذه الأشياء أو قيمة هذا الذى فهمناه، والسؤال عن قيمة الشيء - بخاصة إذا نظرنا الى عمل الناقد - سؤال جوهرى ينتظر دائما الجواب، وهذا لا يبرز إلا فى النقد الحكمى.

(ب) النقد الحكمى:

وهو كما قلنا الطابع الغالب على النقد القديم. ولا غرابة فى ذلك؛ لأن الناقد كان يشعر بأنه قاض وحكم. ومهمة القاضى تنتهى دائما بإصدار الحكم. وأبسط صورة للحكم هى أن يعبر الناقد عن رضاه عن العمل الأدبى أو نفوره منه، فيقول مثلا إنه جيد أو إنه ردىء ، وقد يقول إنه حسن أو إنه قبيح. كل الناس - بطبيعة الحال - يعدون نقادا على هذا الأساس، فليس هناك من لا يصدر كل يوم حكما من هذه الأحكام ، ولكن على أشياء أخرى غير الأعمال الأدبية، تصادفنا فى حياتنا اليومية العادية. ولكن الوقوف عند هذه المرحلة من الحكم لا يفيد النقد فى شيء، والناقد الذى يكتفى بأن يصدر حكما على العمل الأدبى لا يفترق عن أى شخص آخر يحكم على طعام بأنه جيد أو ردىء؛ ولذلك كان لابد من «حيثيات» لهذا الحكم، تماما كما يصنع

---

(1) Hudson: An introduction to the study of literature, pp. 379 - 381.

القاضى فى المحكمـة، فلابد أن يقول لنا الناقد لماذا حكم بالجـودة لهذا والرداءة لذلك. وأكثر من هذا أنه فى كثير من الحـالات يكون فى حاجة لأن يحدد لنا فى حكمه «الفرق فى الدرجة» بين شيئين كلاهما جيد. وهنا تكون مهمة الناقد حقا، فوضع المبررات التى جعلته يصدر حكما بذاته أمر من الصعوبة بمكان.

والقاضى حـين يكتب «حيثيـات» الحكم فى إحدى القضايا إنما يسـتلهم القوانين الموضوعة له، أو على الأقل روح هذه القوانين. فهل هناك مـجموعة مماثلة من القوانين الأدبية التى يلجأ إليهـا الناقد يستلهمها حيثـيات حكمه؟ ومن وضع هذه القوانين؟ ومن أين اشتقت؟.

الواقع أن هناك قوانين يستند إليها الناقـد فى حكمه وفى تعليله لهذا الحكم. وقد سن هذه القوانين كبار النقـاد. وهم قد اشتقوها من أعظم الأعمال الأدبية التـى أنتجتها العبقريات المبدعـة. والنقاد يعملون بمقتضاها، ويتحركون فى حـدودها، ويوجهون إليها الشعراء. وقد نشعر بشىء من النفور عندما نسمع عبارة القوانين النقدية؛ لأننا نحب فى الناقد ألا يكون مجرد منفذ للقوانين التى تفرض من الخارج، كما لا نود أن نحس بطابع الجمـود يدخل ميدان الفـن الطليق. ولكن من قال أن قوانيـن النقد جامـدة، وأن عمل الناقد هو أن يطبقهـا حرفيا؟ الواقع أنه لا مجال هناك مطلقـا للنفور أو الخوف إذا عرفنا أن فى طبيعة هذه القوانين من المرونة ما يترك الفرصة واسـعة أمام الناقد كيما يتحرك هو شخصيا ويثـبت وجوده. إن القاضى نفسه فى ساحة القضـاء ليصطنع الكثير من المرونة وتكييف القانون الذى سنته الدولة بحسب الحالة التى يعرض لها للفصل فيها، وبحسب ظروفها الخـاصة، فما بالنا بالناقد. ثم إننا لا نكـاد نجد للنقد قوانين ثابتة، فـهناك تغير مستـمر فيها. ولكن هذه المسألـة لا تخيفنا، فإن عمل الناقـد لا ينتهى، وعليه فى هذه الحالة أن يبدأ مرة أخرى. ومع ذلك فإن هذه القوانين تـتصف بثبات لا تكاد تستمتع به القوانين البشرية. إنها أشبه ما تكون بقـوانين الطبيعة. فالذى يحدث هو أننا لا نغير من قوانين الطبيعة، ولكننا نعـدل فيها بحسب اتساع التجربة وعمقـها. وإذا نحن قارنا مثلا بين علمى الفلك والطبيـعة على يد طاليس[١] وأنكسمندر[٢] وبينهما على يد نيوتن[٣] وأينشتاين[٤] لوجدنا الفرق واضحـا بين العالم كما فهم قديما والعالم كمـا فهم حديثا.

(١) طاليس Tnales ـ ٦٤٠؟ ـ ٥٤٦؟ ق.م): فيلسوف يونانى، قال: إن الماء أصل الأشياء كلها.

(٢) أنكسمندر: فيلسوف يونانى برز فى منتصف القرن السادس ق م.

(٣) السيـر إسحـاق نيوتن Sir Isaac Neuton (١٦٤٣ ـ ١٧٢٩): رياضى وفيزيائى إنجـليزى، وضع قانون الجاذبية العام، وقانون الحركة.

(٤) ألبرت أينشـتاين Albert Einstein (١٨٧٩ ـ ١٩٥٥): فيزيائى أمـريكى، ألمانى المولد، صاحب نظرية النسبية، منح جائزة «نوبل» فى الفيزياء عام ١٩٢١.

أما فهمنا للأدب فيبدو - نسبيا - أنه لم يحدث به تغيير كبير. وما زالت قضية المتعة Delectare موضوع المناقشات عبر العصور المختلفة.

فالناقد فى حاجة إذن لمعرفة تلك القوانين، لينظر فى ضوئها إلى العمل الأدبى فيحكم عليه بحسبها، وعندئذ لا يعييه أن يجد التعليل. ولكن ينبغى أن نلتفت إلى أن هذه القوانين وحدها لا تكفى المعرفة بها حتى يستطيع الإنسان أن يعلل لحكمه، بل لابد له من تجارب كثيرة يختبر فيها مقدرته على الحكم العادل. وهو بعد كل ذلك عرضة لأن يترك جوانب أخرى قيمة فى العمل الأدبى الذى حكم عليه. فمن السهل أن نعرف قوانين «القصة القصيرة» مثلا وأن نقيس ما نقرأ من قصص كثيرة على ما عرفناه فنحكم بنجاح الكاتب أو إخفاقه فى كتابة هذا النوع الأدبى. ولكن حكمنا بنجاحه أو إخفاقه، وفقا للقواعد العامة، لا يمكن أن يعد حكما نهائيا على القصة من حيث قيمتها.

وننتهى من هذا إلى أن القواعد التى وضعت للنقد تساعد الناقد - عادة - على أن يتصور ما يقرأ، وأن يحدد مدى اندراجه تحت نوع أدبى بذاته، وتحقق الأصول الفنية لهذا النوع الأدبى.

والواقع أن هناك حكمين يصدرهما الناقد: الحكم الأول ينصب على مدى تحقق الأصول الفنية للنوع الأدبى الذى نقرؤه، والحكم عليه بأنه عمل أدبى. وهذا الحكم يستند - عادة ـ إلى فلسفة الناقد الخاصة فى القيم.

وكما ذكرت الآن، تحددت للأدب منذ القدم قيمتان لا نكاد نجد أحدا يخرج عليهما هما: المتعة والمنفعة. وقد نجد ألفاظا أخرى كثيرة تستخدم بديلا من هذين اللفظين، ولكن ليس من الصعب ردهما جميعا إلى هاتين المقولتين. وكل ناقد يريد أن يكون قد فرغ من تحديد موقفه إزاء هذين النوعين من القيم. وكل من يتبع تاريخ النقد يلاحظ أنه تنقل بينهما. فالنقد الإغريقى كان ينشد من الأدب المنفعة، فى حين أن النقد العربى كان ينشد المتعة. والذين يريدون أن يظهروا شيئا من الحكمة يجمعون للأدب المهمتين، ويحكمون عليه بمدى تحققهما. وهكذا تحددت أمام الناقد قيمتان للأدب، قيمة جمالية وأخرى أخلاقية. فهو أحيانا يحكم بقيمة العمل الأدبى بمقدار ما تحقق فيه من عناصر الجمال ، وبما أحدثه فى نفسه من متعة التأمل. وأحيانا أخرى يحكم بقيمة العمل الأدبى بمقدار ما حقق من هدف أخلاقى. والهدف الأخلاقى هذا شيء يختص بسلوك الفرد والمجموعة بأوسع معانى كلمة السلوك، فيدخل فيها المعنى الدينى، والمعنى الخلقى، والمعنى التشقيفى، والمعنى الاجتماعى. وعندئذ نجد ناقدا يحكم بقيمة العمل

الأدبى لأنه يخدم نزعة دينية خاصة، أو لأنه يدعو إلى مبدأ أخلاقى بذاته، أو لأنه صالح لنقل المعرفة إلى قارئه وتثقيفه، أو لأنه يخدم سياسة خاصة أو مبدأ اجتماعيا معينا.

ومن هنا ظهرت الاختلافات الواضحة بين الأحكام النقدية، وصار هذا يرضى عن العمل الأدبى للسبب الذى من أجله لم يرض عنه الآخر. ويأتى ثالث فيرفض حكم هذا وذاك، ويتناول العمل الأدبى على أساس آخر فيحكم عليه حكما مخالفا. وهكذا تختلف الأحكام النقدية بحسب فهم الناقد لمهمة الأدب. واختلافها لا يبغضها إلينا؛ لأننا نستطيع أن ننظر إلى العمل الواحد على أسس كثيرة من الفهم، وهذا وحده لا ضرر منه. وليس غريبا أن يختلف الناس، بل الغريب ألا يختلفوا. إنهم يختلفون فى التقديرات المنطقية والأخلاقية والاقتصادية، ويختلفون على السواء، أو ربما كان اختلافهم أشد، فى التقديرات الفنية. ولكن يعاب هذا الاختلاف فقط عندما يكون أثرا من آثار التحيز. والواقع أنه لا يعيب النقد الحكمى مثل التحيز و«النزعة التقريرية» dogmatism فنحن كثيرا ما نتحيز لفكرة بذاتها فننظر إلى الأشياء من خلالها ولا نرضى أن نعدل منها أو نغير فيها. وكثيرا ما يرجع التحيز إلى تأثرنا بشخصيات بذاتها لا نلبث أن نجد أحكامنا ترديدا لأحكامها. وهذا معيب بطبيعة الحال. وأكثر منه عيبا تحيزنا لأنفسنا، فنحن كثيرا ما تنقصنا الشجاعة لكى نعدل عن وجهة نظرنا حتى عندما نعرف أنها ليست صحيحة كل الصحة. على أن التحيز غالبا ما يكون طابع الكبار منا، فى الوقت الذى يكون فيه الميل إلى التقرير طابع الشباب[1]، فالكبار يكون ذوقهم قد تكوّن واستقر، ويكون من الصعب عليهم - تبعا لذلك - أن يقبلوا أى ظاهرة جديدة، بل قد يغضبهم ذلك. والشبان يراجعون الأحكام القديمة، ويحاولون من جديد أن يقوّموا الأعمال الأدبية، فيتورطون فى أحكام لا سند لها ولا تعليل.

وهكذا يتورط النقد الحكمى فى عيوب لا تقل خطرا عن عيوب النقد التفسيرى. وإذا كان النقد التفسيرى لا يحدثنا عن قيمة العمل الأدبى فإن تقرير هذه القيمة فى النقد الحكمى ـ كما رأينا ـ محفوف بكثير من الخطورة. وكثيرا ما ينسى الناقد ـ حين يصدر حكما ـ أننا ننتظر منه تحديدا لقيمة العمل الأدبى، فإذا به ـ تحت وقع فكرته الخاصة بغاية الأدب ـ ينسى أنه محتاج لأن يضع يدنا على «فرق القيمة» فى هذا العمل الأدبى

---

(١) انظر:

H. J. C Grireson: Criticism and Creation., Chato and Windus, London 1949, p. 29 ff.

حتى عندما يكون موافقا لفكرته الخاصة، ففى نطاق الفهم الواحد لغاية الأدب يمكن إصدار أكثر من حكم نقدى على أعمال أدبية تمثل هذا الفهم. فإذا كان الناقد يحكم بقيمة الأعمال الأدبية مثلا لأنها تخدم هدفا أخلاقيا معينا، فينبغى عليه أن يحدد لنا الفرق بين قيمة كل عمل وآخر، فموافقة العمل الأدبى لهدف بذاته لا تعطيه قيمة مطلقة.

ويمكننا الآن بالرجوع إلى «مولتون»(١) الإشارة إلى ثلاثة جوانب من التعارض بين مناهج النقد الحكمى القديمة، ومناهج النقد العلمى الحديثة.

أولا - يهتم النقد الحكمى اهتماما بعيدا بمسألة درجات القيمة بين الأعمال الأدبية. وهذه المسألة تقع خارج نطاق العلم، فلم يسمع بعالم من علماء طبقات الأرض (الچيولوچيا) يثنى على حجر رملى أحمر من حيث هو نموذج لتكون الصخور، أو يلقى عبارات التهكم والسخرية على العصر الثلجى. فالناقد العلمى - كالعالم - لا يعرف شيئا عن الاختلاف فى الدرجة، ولا يعرف سوى الاختلافات فى النوع. فهو ينظر إلى المذاهب الأدبية المتعارضة لا من حيث سموها أو انحطاطها، ولكن من حيث مجرد تميزها. وهذا التميز لا يسمح بأى مكان للتفضيل؛ لأنه ليس هناك أساس عام للمقارنة. ومن ثم يمكن ملاحظة الفروق بين كاتب وكاتب، وتصنيفها، ولكن دون محاولة لتقدير قيمها الخاصة.

ثانيا - يقوم النقد الحكمى على فكرة أن القوانين التى يقال لها قوانين الأدب تشبه قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة، أى أنها تفرضها قوة خارجية، وأنها تتحكم فى الفنان كما تتحكم قوانين الأخلاق وقوانين الدولة فى الإنسان (وقد بينا موقف الناقد من هذه القوانين). هذه القوانين لا وجود لها عند الناقد العلمى، فقوانين الأدب عنده، كقوانين الطبيعة عند العالم الطبيعى، ليست أحوالا تفرض من الخارج، ولكنها «حقائق فى صور قضايا». قوانين الطبيعة هى مجرد تقرير عام للنظام الذى يلاحظ فى الواقع بين الظواهر. وقوانين الأدب ينبغى أن تشتق بطريقة متشابهة كل المشابهة، فهى تعبر عما هو كائن لا عما يجب أن يكون. وهكذا «لم تكن قوانين مسرح شكسبير قوانين تفرضها قوة خارجية على شكسبير» يكون مسئولا عن طاعتها، ولكنها قوانين التأليف المسرحى المشتقة من تحليل نفس مؤلفاته. ومن ثم فليس عمل الناقد أن يفحص مدى موافقة تأليف شكسبير - أو حاجته لأن يوافق - أفكارا مجردة على المسرح، أو قواعد وضعت

---

(١) انظر:

Hudson: An Introduction to the Study of Literature, p. 353.

مستقلة، ولكن عمله هو مجرد الكشف - بطريق الدراسة المباشرة لمسرحياته - عن المبادئ التى كتبت على أساسها المسرحيات، ثم تلخيص نتائج هذه الدراسة فى عبارة عامة.

ثالثا - النقد الحكمى يقوم على فرض أن هناك «مستويات ثابتة» ينشأ الأدب ويقاس بحسبها. وقد اختلفت هذه المستويات اختلافا كبيرا عند النقاد المختلفين وفى العصور المختلفة. وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لكون النقد فى عمومه كان مذموما فى أغلب الأحيان. ومع ذلك فقد قيل بوجود بعض هذه المستويات. ولا يعرف النقد العلمى مستويات ثابتة، بل ينكر فى الحقيقة إمكان قيامها. فالأدب - ككل الظواهر التى تتناولها العلوم - ثمرة التطور، فتاريخه تاريخ تطور دائم؛ ومن ثم فإن البحث عن قاعدة نقدية دائمة مآله الفشل التام؛ لأن النهائية فى هذه الحالة تتخذ قاعدة محققة، فى حين أن طبيعة الأشياء ذاتها لن توجد فيها هذه النهائية.





الباب الثانى

الفـنون

الأدبية



تمهيد: الأنواع الأدبية:

لا نريد أن نتكلم هنا عن الصور الأولى التى خرج فيها التعبير الأدبى. ولكننا إذا نظرنا الآن وجدنا أن كلمة «أدب» يندرج تحتها كثير من صور التعبير، كالقصيدة والقصة والمسرحيــة والمقالة وما أشبه. وهذه الصور المخـتلفة من التعبيــر الأدبى تكوّن ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبى صــورة خاصة من صور التعــبير، لها بواعثهــا وأصولها وخصائصها ومجالها. وقد رأينا فى الفصل الأول ما بين الأدب والحياة من علاقة. فإذا نحن أردنا أن نعرف السبب فى تنوع التعبــير الأدبى فى هذه الأنواع المختلفة، كان علينا أن ندرس البواعث الحيوية التى اقتضت ذلك.

ويعتقد «هدسون»[1] أنه من الممكن تصنيف الحوافز الكبرى الكامنة خلف الأدب فى مجموعات تصنيفا فيه من الدقة ما يلزم الأغراض العلمية تحت أربعة أغراض:

١- رغبتنا فى التعبير الذاتى.

٢- اهتمامنا بالناس وأعمالهم.

٣- اهتمامنا بعالم الواقع الذى نعيش فيه، وبعالم الخيال الذى ننقله إلى الوجود.

٤- حبنا للصورة من حيث هى صورة.

فنحن مضطرون اضطرارا قويا لأن ننقل إلى الآخرين أفكارنا ومشاعرنا، ومن هنا وجد الأدب الذى يعبر تعبيرا مباشرا عن أفكار الكاتب ومشاعره.

ثم إننا نهــتم اهتمامــا بالغا بالرجــال والنساء؛ بحــياتهم ودوافــعهم وعــواطفهم وعلاقاتهم، ومن هنا وجد الأدب الذى يعنى بمسرح الأعمال والحياة الإنسانية.

ونحن مغــرمون بأن نخبر الآخــرين بالأشياء التى رأيناهــا أو تخيلناها، ومن هنا وجد الأدب الوصفى.

ونحن نشعر - حيثما تمثل المثيــر الفنى - برضاء خاص فى مجرد تشكيل التجربة فى صورة جميلة، ومن هنا كان كيان الأدب ذاته من حيث هو فن.

---

(١) Hudson، كتابه السابق ص ١١ ـ ١٢.

والإنسان - كما يقال لنا دائما - كيان اجتماعى، وكونه كذلك يجعله غير قادر - بحكم واقع تكوين طبيعته - على أن يحتفظ بتجاربه وملاحظاته وأفكاره وعواطفه وخيالاته لنفسه ولكنه - على العكس - واقع تحت رغبة ملحة فى نقلها إلى من حوله، فالصور الأدبية المختلفة ينظر إليها على أنها ليست سوى قنوات كثيرة شقها الإنسان لنفسه للتخفف من مهتمه الاجتماعية خلال وسائل تحقق فى ذاتها رغبته البعيدة فى المزج بين التعبير والإبداع الفنى.

وحين نتقدم بهذه الفكرة فى تصنيف الحوافز الأدبية قليلا يمكننا أن نلمس المجالات المختلفة التى ارتبطت بتلك الصور المختلفة من التعبير، فترتب عليها ظهور تلك الأنواع الأدبية. ويخاطر «هدسن» بتصنيفها فى خمس مجموعات:

١- التجارب الشخصية للفرد من حيث هو فرد، وهى الأشياء التى تكون جماع حياته الخاصة، الخارجية والداخلية.

٢- تجارب الإنسان من حيث هو إنسان، وهى تلك المشكلات العامة الكبيرة، مشكلات الحياة، والموت، والخطيئة، والقدر، والله، وعلاقة الإنسان بالإنسان، وأمل الجنس الآن وبعد الآن، وما أشبه. وهى تجارب تقع خارج حدود الشخصية فى مجملها، وتتصل بالجنس من حيث هو كل.

٣- علاقات الفرد بزملائه، أو بالمجتمع العالمى كله، بكل قواه ومشكلاته.

٤- عالم الطبيعة الخارجى وعلاقتنا بهذا.

٥- محاولات الإنسان الخاصة للإبداع والتعبير فى نطاق الصور المختلفة للأدب والفن.

وهكذا بالنظر إلى الأدب فى ضوء هذا التحليل، والاهتمام بطابع الموضوعات وحدها، يمكننا أن نميز بين خمسة أنواع من الإنتاج:

١- أدب التجربة الشخصية الصرف.

٢- أدب الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان.

٣- أدب المجتمع فى جميع مظاهره.

٤- أدب يصور الطبيعة.

٥- أدب يصور الأدب والفن.

هناك إذن الأدب الذاتى ويشمل الأنواع المختلفة من الشعر وشعر التأمل والمراثى والمقالة والدراسة التى تكتب عن هذه الأشياء من وجهة نظر شخصية، ثم أدب النقد

الأدبى والفنى. ثم هناك الأدب الذى نجد الكاتب فيه - بدلا من أن يتعمق نفسه - يمضى خارج ذاته إلى عالم الحياة والنشاط الإنسانى الخارجى. وهذا يتضمن التاريخ وفن السيرة وشعر «البالاد» والشعر الملحمى والرواية الخيالية، شعرا ونثرا، والقصة والمسرحية. ثم هناك أخيرا الأدب الوصفى، وهو ذاته ليس قسما كبيرا أو مهما؛ لأن الوصف فى الأدب يرتبط عادة بحاجات التعبير الذاتى أو القصصى، كما يخضع فى أغلب الأمر لها.

وينبغى فى كل هذا التحليل أن يلاحظ أن هذا التقسيم لا يمكن أن يحدث هكذا بحيث ينفصل الغرض الواحد ويستقل استقلالا تاما عن الأغراض الأخرى، فالواقع أن أدب التجربة الشخصية يتداخل فى كثير من الحالات فى أدب الحياة العامة للإنسان. وكذلك الأمر فيما يختص بالمجالات الأخرى، ولكننا نلجأ إلى هذا التقسيم فقط لغرض عملى تعليمى.

ومنذ عهد «لسنج»[1] الناقد الألمانى المشهور فى القرن الثامن عشر ظهرت فكرة التمييز بين الأنواع الفنية على أساس من النظر إلى الأداة التى تستخدم لإنجاز هذا الفن أو ذاك. وقد افترق الأدب عن غيره من الفنون الأخرى من حيث إنه يستخدم اللغة أداة التعبير. فاللغة فى الحقيقة هى أداة التعبير فى كل الأنواع الأدبية، ولكنها تختلف كذلك فى طريقة استخدام هذه الأداة، فالشعر، كالقصص، يستخدم الألفاظ أداة له، ولكن الألفاظ فى الشعر تستخدم على نحو مختلف. فجوانب اللغة التى لا يهتم بها كاتب القصة إلا قليلا ، لها أهميتها الأساسية عند الشاعر، فالشاعر يستخدم المعنى العقلى للألفاظ، ولكنه كذلك يستخدم علاقاتها وإيحاءاتها وأصواتها وإيقاعها والصور الموسيقية وغيرها مما تكونه الألفاظ حين يرتبط بعضها ببعض. ومع ذلك فمن الواضح أن هذا لا يكفى للتمييز بين الشعر والأشكال الأدبية الأخرى؛ لأن القصة كذلك تستخدم جوانب للغة لا يستخدمها كاتب النثر العلمى الصرف، كالصوت والإيقاع «وألوان» الألفاظ، وإن كان يستخدمها بدرجة أقل من الشاعر. فهل يكون الفرق بين الأدب الشعرى والأدب النثرى مجرد فرق فى الدرجة؟ هل المسألة مجرد كون الإيقاع أكثر انتظاما، وأن الاعتماد على الإيحاءات والعلاقات وموسيقى الألفاظ أعظم فيه مما هى عليه فى النثر؟ وإذا كان الأمر كذلك فأين يمكن أن نضع الخط الفاصل بين هذين النوعين من التعبير الأدبى؟

من الأفكار التى شاعت فى وقت من الأوقات خطأ أن هناك موضوعات تسمى موضوعات شعرية وأخرى تسمى موضوعات نثرية، فيقال عندئذ أن هذا الموضوع من

(١) جوتهولد إفرايم لسنج Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١): ناقد وكاتب مسرحى ألمانى، ويعد أول مسرحى ذا شأن فى تاريخ الأدب الألمانى الحديث.

موضوعات الشعر فلا بد أن يكون تناوله تناولا شعريا، وإذا حاول الكاتب - تبعا لذلك - أن يتناوله تناولا نثريا فإنه يكون عرضة للإخفاق. وكذلك يقال أن هذا الموضوع هو من موضوعات النثر، فلا بد أن يكون تناوله تناولا نثريا، وإذا حاول الشاعر - تبعا لذلك - أن يتناوله تناولا شعريا فإنه يكون عرضة للإخفاق، وهذه الفكرة - كما قلت - خاطئة، فليس هناك موضوع مخصص للشعر لا يصلح الشعر إلا فيه، فإن كل موضوع صالح لأن يكون موضوعا شعريا. وقد كانت هذه الفكرة الخاطئة أساسا للتفريق بين الشعر والنثر على أساس من الموضوع ، فيقال أن الشعر يختلف عن النثر من حيث الموضوعات . وليت هذا كان صحيحا، فهو يبدو مريحا من عناء البحث، ولكنه - مع الأسف - لا يمكن أن يكون كذلك؛ لأنه قائم على أساس فكرة خاطئة.

فإذا قلنا أن كل موضوع صالح للتناول الشعرى كان علينا أن نعيد النظر فى الفرق الذى يمكن أن نميز به الشعر عن النثر. وهو حتى الآن لا يمكن أن يكون فرقا فى استخدام الإمكانات الفنية للغة أو عدم استخدامها، وكذلك ليس فرقا فى الموضوعات؛ لأننا لا نأخذ بأن هناك موضوعات خاصة بالشعر. فإذا لم يكن الفرق فى اللغة المستعملة، ولا فى الموضوعات التى يكتب فيها الشعر والنثر، فهل يتوقع بعد ذلك أن يكون هناك فرق بينهما؟

ليس هناك ما يدعو لليأس، ونستطيع أن نبدأ الآن فنسأل أنفسنا: لماذا يكتب الشاعر، حين يكتب، شعرا ولا يكتب نثرا؟ بعبارة أخرى أكان يستطيع أن يكتب نثرا ولكنه عدل عن ذلك واصطنع هذا النوع من التعبير الشعرى؟ الواقع أن الشاعر لا يختار بين الشعر والنثر حين يبدأ عمله الفنى، ولكنه يجد نفسه مدفوعا إلى هذا النوع من التعبير. وما الذى يدفعه؟ ونجيب عن ذلك فنقول: إن حالته الوجدانية هى التى تجعله فى وضع يكون فيه التعبير الشعرى - فضلا عن أنه أفضل أنواع التعبير عن هذه الحالة - هو التعبير الوحيد الكافى، فالشعر، قبل كل شىء، يعتمد على ما عند الشاعر من «بصيرة» شعرية، وعندئذ لا تكون مادة شعرية فى ذاتها، مستقلة عن هذه البصيرة، ولكنها تكون كذلك لأنها دخلت فى مجال الحالة الشعرية. والعمل الشعرى - تبعا لنظرية عدم الفصل بين الصورة والمحتوى - لا يتحقق فيه الموضوع مستقلا عن صورة، فموضوع القصيدة، أى قصيدة، هو القصيدة ذاتها. ومعنى هذا أن الموضوع المجرد لا يمكن وصفه بشىء، ولكنه يمكن أن يوصف بأنه شعرى حين يتحقق فى عمل شعرى. فمن خلال بصيرة الشاعر تتمثل المعانى الشعرية. وهذه المعانى لا يمكن أن تظهر إلا فى صور والصورة دائما مظهر للمعنى. ومن هنا تأتى الصورة الشعرية، أو التعبير الأدبى الشعرى، مختلفا فى طريقة استخدامه للغة وإمكاناتها نوعا من الاختلاف عن التعبير

النثرى. فالتعبير الأدبى الشعرى يختلف عن التعبير النثرى باعتبار المصدر الأول وهو الحالة العقلية، وما يسمى بالحساسية الشعرية.

وهكذا نستطيع أيضا أن نفرق بين الأنواع الأدبية فى ضوء تخيلنا لطريقة كل نوع فى استخدامه لأداة الأدب: اللغة.

وهذا التقسيم إلى شعر ونثر يندرج تحته تقسيم فرعى لكل قسم، فليس الشعر كله نوعا واحدا، وكذلك ليس النثر، بل هناك أنواع شعرية وأنواع نثرية. وسندرس هذه الأنواع فى الفصول الآتية، بادئين بالأنواع الشعرية. ولكن هذه الأقسام الفرعية لا يمكن الاعتماد كثيرا فى التفريق بينها على طريقة كل منها فى استخدام اللغة؛ لأن الطريقة تكاد تكون متشابهة، ولكن التفريق سيكون بجانب ذلك على أساس آخر من النظر إلى الأصول الفنية لكل نوع، وهذا ما سيظهر فى حينه.



الفصل الأول

الشعر

«إن الشعر لغة خلال لغة»

بول فاليرى[*]

قِدَمُ فن الشعر:

فن الشعر من أشهر الفنون الأدبية وأكثرها انتشارا، وربما كان ذلك لقدم عهد البشرية به؛ فالشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى التى ظهرت فى حياة الإنسان منذ العصور الأولى، وهذه الأقدمية التى للشعر ترجع إلى أنه كان فى تلك العصور ضرورة حيوية بيولوچية.

إنه الطريقة الوحيدة التى اهتدى إليها الإنسان ـ بحكم تكوينه البيولوچى والنفسى ـ للتعبير، والتنفيس عن انفعالاته، ومنذ ذلك الوقت تحددت لذلك الفن خصائص استطعنا أن نتبينها فى وضوح عندما أراد أن يعبر عن أفكاره. ومن هنا ارتبطت «الانفعالات» بالشعر، «والأفكار» بالنثر. ولكن الخطأ فى الفهم يأتى عادة من النظر إلى «الانفعالات» و«الأفكار» على أنها أشياء متعارضة أو متناقضة. وهذا من شأنه أن يجر إلى أخطاء كثيرة فى فهم الشعر والنثر على السواء. وليس هناك تعارض، بل هو مجرد اختلاف.

محاولة تعريفه:

وبرغم قدم هذا الفن وانتشاره فإنه ليس من السهل وضع تعريف له. وقد حاول الكثيرون أن يتعرضوا لذلك، وأن يدرسوا **طبيعة الشعر**، منذ عهد أرسطو حتى الوقت الحاضر، وقد ظهر ـ نتيجة لذلك ـ حشد عظيم من التعريفات التى لا تكاد تتفق على شىء حتى تختلف فى أشياء. وربما كان ذلك راجعا إلى اختلاف الأشخاص والعصور التى حوولت فيها تلك المحاولات، لا إلى **طبيعة الشعر** ذاته، **فالشعر** ـ كما تقول «مس شتاين»[1] ـ هو الشعر . . هو الشعر . . هو الشعر، أى أن الشعر فى ذاته أو طبيعته لم يتغير، ولكن الذى يتغير هو فهم الأفراد والجماعات له فى البيئات والعصور المختلفة. فإذا قلنا أن كل إنسان يعرف ما الشعر لم نكن مغالين؛ لأنه ليس من السهل حتما أن يفهم الناس الشعر فهما واحدا. إن للشعر ـ كالأدب بعامة ـ طبيعة مرنة تتشكل بحسب رغبة كل إنسان وفهمه.

(*) Paul Valery (١٨٧١ ـ ١٩٤٥): شاعر فرنسى، يعد واحدا من أبرز أركان المدرسة الرمزية.

(1) George Whalley: Poetic Process., Routledge & Kegan Paul. London 1953, p. 255.

ونحن حين نتحدث هنا عن الشعر لا نهـدف بطبيعة الحال إلى أن نضع تعريفا له يغنى عن غيره من التعريفـات، فهذا أمر عسير، فضلا عن أن تحقيـقه لا يجدى كثيرا. ولكننا سنحاول أن نفهم طبيعة هذا الشعر ونتصور مكانه ودوره بين الفنون الأخرى.

يقص علينا «بول فاليـرى» هذه القصة فيقـول: إن المصور العظيم «ديجا»(١) كان مغرما بأن يكرر لى شيئا صادقا كل الصدق، وبسيطا كل البساطة، كان «مالارميه»(٢) قد قاله له ذات مرة، فقد كان من عادة «ديجا» أن ينظم فى المناسبات أشعارا ترك منها نماذج قليلة ممتعة، ولكن كثيرا ما كان يجد صعوبة كبيرة فى كتابة هذا الفن، الذى كان بالنسبة له يأتى فى المرتبة الثانية بعد فن التصـوير.. وذات يوم قال لمالارميه، ما أشق وأصعب مهـمتك! إنـنى لا أستطيع أن أعـبر عـما أريد التـعبـير عنه، مع أن عـقلى يصطخب بالأفكار. فأجابه «مالارميه»: إن الشعر - يا عزيزى ديجا - لا يصنع من الأفكار، ولكنه يصنع من الألفاظ(٣).

هذه القصة الطريفـة تدلنا بوضوح على أن الشاعر لا يكفيـه أن يحصل قدرا من الأفكار حتى يستطيع أن يقول الشعـر. قد تكون شاعرا بينك وبين نفسك، ولكن الناس لن يعترفوا لك بذلك إلا عندمـا تقدم الدليل الملموس على ذلك. وليس لك من وسيلة فى هذه الحالة إلا « الألفاظ»؛ فنحن لا نحكم على الشاعر إلا بعد أن نقرأ هذه الألفاظ التى كتبها، وفهم طبيعة الشعر يبدأ من هذه المرحلة، مرحلة استخدام الشاعر للألفاظ.

طبيعة الشعر:

إن الألفـاظ ملك لجمـيع الناس، وهى تستـخدم فى كل فن من الفنون الأدبـية، ولكن كل فن - كما سبق أن قلنا - يستخدمها بطريقته الخاصة، فاللغة فى الشعر الناجح تبدو «تركيـبية»، فى حين أنهـا فى النثر «تحليلية»؛ ذلك أن «التركـيب» عملية يقتضـيها العمل الشـعرى، فى حـين أن التحليل تقتـضيـه الكتابة النثرية. ولماذا يـقتضى الشـعر التركـيب والنثر التحليل؟ إذا نحن رجـعنا إلى الفكرة الأولية التى بدأنا بهـا هذا الفصل عرفنا السبب. فـقد قلنا أن الشعر انفعال والـنثر تفكير، وطبيعة الانفـعال أنه - بحسب تجربتى على الأقل - ينتقل جملة، ولا يثبـت للتحليل إلا فى يدى الدارس، أما التفكير المنطقى المنظم فالتحليل ضـرورى له. وهنا نستطيع بسهولة أن تستخدم تعـبيرين آخرين عن نفس الفكرة هما: أن التجربة الشـعرية - من حيث هى وحدة - لا تتكون فى النفس

---

(١) إدجار ديجا Edgar Degas (١٨٣٤ - ١٩١٧): رسام فرنسى، من أركان المدرسة الانطباعية.

(٢) أسطفان مالارميه Stephane Mallarme (١٨٤٢ - ١٨٩٨): شاعر فرنسى: يعد مؤسس المدرسة الرمزية وزعيمها.

(3) Paul Valery and Abstract thought., (Essay) on Language and Literature. 1 ed., J. L. Hevsi, London, Allen Wingate - p. 85.

على نحو ما يتكون التفكير المنطقى المنظم، ولا هى تتبع الطريق الذى يسلكه ذلك التفكير حتى يخرج فى صورة لفظية. وقد رحنا نقول أن هذا معنى شعرى وذاك منطقى على أساس من اعتبار للتجربة الشعرية عند الشاعر، والفكرة المنطقية عند غير الشاعر، وهو اختلاف جوهرى - كما يقول: «چاك ماريتان»[1].

ولكن ينبغى هنا أن ندرك أن اللغة فى مجملها ذات طبيعة تحليلية (أغلب اللغات لها هذه الطبيعة، وبعضها - كاللغة العربية - تركيبى)، ولكن تجربة الشاعر وحده. وهنا تأتى المفارقة فى عمل الشاعر؛ لأنه يريد إنتاج تركيب معين من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية، «وإحداث أثر تركيبى من خلال أداة تحليل يمثل نجاحا للشاعر، والنثر الذى هو طريقة تعبيرية أكثر ميلا إلى التحليل، لا يتمثل فيه مثل هذه المفارقة بنفس الدرجة»[2].

ولكى يستخدم الشاعر هذه الأداة التى يستخدمها غيره، والتى تتمشى مع أغراضهم أكثر مما تسعفه، فإنه يجد نفسه مضطرا فى كثير من الحالات لأن يغير من قيمة هذه العملة، وهذا التغيير يحدث أحيانا على ألسنة الناس أنفسهم، وأحيانا أخرى نتيجة للضرورات المفاجئة فى التعبير الفنى. وقد يحدث هذا التغيير من القلم المتردد فى يد المؤلف. وكل هذه التغييرات التى يحدثها الشعر فى اللغة يجعل منها شيئا آخر. إنها تصبح لغة شعرية لا أنها فى ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة.

فإذا نحن اعتبرنا هذا الأساس، تبين لنا الخطأ فى محاولة فهم طبيعة الشعر من خلال نظرية فى الغاية من الشعر بعامة، تجعل مهمته تربية الشبان وتثقيفهم. والذين يأخذون بذلك يخلطون - كما يقول فاليرى - بين الآراء العامة والمتعة المباشرة التى يثيرها العمل الفنى. إنهم يفهمون العمل الفنى على مرحلتين، فلا يفهمون القصيدة أو يتذوقونها من حيث هى شعر تذوقا مباشرا، ولكنهم يترجمونها - إذا صح التعبير - إلى النثر أولا، ثم يفهمونها ويتذوقونها ويحكمون عليها أخيرا من خلال هذا النثر. فهم يعاملون القصيدة كما لو كانت منقسمة إلى عبارة نثرية مكتفية بذاتها وقائمة وحدها من جهة، وإلى قطعة موسيقية خاصة من جهة أخرى، ثم يمضون فيقسمون العبارة بدورها فتنحل فى أيديهم إلى متن صغير (قد يقل فى بعض الأحيان إلى أن يصل إلى كلمة

---

(1) Jaques Maritain: Creative thought in Art and Poery. Bollingen seriels.. New York 1935. pp. 257 - 8.

(2) David Daiches: Poetry., (ed in: the Enjoyment of the Arts., Philo. Lib., 1944 pp. 178 ff.

واحدة أو عنوان العمل ذاته). وإلى كمية من التوابع، كالمحسنات والصور (التفصيلات الجميلة). أما فيما يختص بموسيقى الشعر فإنهم يقفون منها بعيدا، فبعضهم يعتقد أنه شىء لا يمكن إغفاله والتهاون فيه، وهى عند بعضهم موضوع لدراسات تجريدية علمية أحيانا، وغير مثمرة فى العموم.

فنقل القصيدة من صورتها «الشعرية» إلى صورة «نثرية» يعد قتلا للشعر فيها. القاعدة العامة التى تقول أن كل ما يمكن أن يقال فى النثر من الأفضل دائما قوله[1] نثرا - وهذا ما يؤكد الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر - هذه القاعدة تؤكد أن تحويل «العملة الشعرية» إلى «عملة نثرية» غير مستطاع إلا على حساب الشعر ذاته. وكلما كانت القصيدة «شعرية» قل إمكان التفكير فيها «نثريا» دون أن تتلف. فتلخيص القصيدة وصياغتها نثرا يعد جهلا تاما بجوهر الفن. وليست الأفكار التى تظهر أو يوحى بها نص القصيدة هى الشىء الوحيد والرئيسى فى الكلام، ولكنها وسائل تشترك بالتساوى مع الأصوات والإيقاع والانسجام والزخارف فى أن تثير نوعا من التوتر أو الهياج، وأن تخلق فينا عالما - أو حالة من الوجود - غاية فى التآلف.

وتقسيم القصيدة إلى فكرة وصورة موسيقية ينظر إليهما على حدة، هو خطأ ظاهر، فموسيقى القصيدة ليست عملا مستقلا عن الشعور الذى تحتويه، أو هى لا تتم فىِ زمن مستقل لا تتمثل فيه «الحالة» بكل حذافيرها، وإنما هى جزء أساسى لمن يريد تذوق الشعر من حيث هو شعر. ومن ثم يرى «فاليرى» أنه إذا كان المعنى والصوت (أو إذا كان المحتوى والصورة) يمكن انفصالهما بسهولة، فإن القصيدة تنحل وتفسد. ذلك أن أى تجزىء لعناصر العمل الفنى المتكاملة، واعتبار بعضها مستقلا عن بعضها الآخر، هو فى الحقيقة إفساد لهذا العمل ولقيمته التعبيرية والشعورية على السواء.

فإذا انتفى تقسيم العمل الشعرى وتفتيته، كان البحث عن فكرة فى القصيدة، والحكم عليها بحسب قيمة هذه الفكرة (من وجهة نظر خاصة دائما) أمرا منافيا لطبيعة الشعر. إن الشعر قد يتضمن الأفكار، ولكن دور هذه الأفكار فى الشعر يختلف عنه فى النثر، فالفكرة فى الكتاب الذى نقرؤه تتحدد فى أذهاننا فى أشكال متقاربة إن لم يكن فى شكل موحد، ولكن الفكرة فى القصيدة غير ذلك، فليس هناك معنى حقيقى للنص الذى نقرؤه، ولا سلطان للشاعر ذاته حتى نعود إليه فنعرف منه ذلك المعنى الحقيقى؛ لأنه هو نفسه قد لا يستطيع التحديد. «إنه أراد» أولا، وأخذت عليه هذه الإرادة وجوده

(1) T. S. Eliot: Points of View., Faber and Faber, London, p. 52.

كله، ولكنه حين لم يستطع التحرك فى الخارج وتنفيذ رغباته، راح يتحرك فى داخل نفسه. وتتمثل تلك الإرادة فى هذه الحركة الداخلية التى امتدت إلى الخارج فى صورة لفظية هى ما سميناه القصيدة. ومن ثم قد «يريد» الشاعر شيئا ويقول شيئا آخر. وتكون القصيدة عندئذ كالجهاز الذى يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه وبحسب طرقه. وبذلك يفهم كل منا الفكرة فى القصيدة على نحو خاص مختلف إلى حد بعيد(١).

إن القصيدة فى أبسط تصور لها لا تعدو أن تكون مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين، ولكنها حين تتكون على هذا النحو تكون قد اكتسبت شخصية خاصة لها حيويتها ولها فعاليتها. وهذا الارتباط الخاص للألفاظ هو الذى ينشىء العلاقات الجديدة التى تتمثل لنا فى صور التعبير المختلفة، التى تظهر دائما فى الكتابة الشعرية، وأعنى بصفة خاصة تكوين «الصورة»، فالألفاظ فى ارتباطها تكون فى القصيدة مجموعة من الصور التى تنقل إلينا الشعور أو الفكرة.

الانفعال والفكرة:

وهنا يلزمنا العودة مرة أخرى للتفريق الذى بدأنا به هذا الفصل بين «الانفعال» و«الفكرة» من حيث اتصال الانفعال بالشعر والفكرة بالنثر، فالواقع أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشعورية)، ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التى «انفعل» بها الشاعر، وليست الصورة التى يكوّنها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله فى استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثر. ولما كانت الصورة دائما تعتمد على الألفاظ الحسية (معروف أن ألفاظ اللغة إما حسية كلفظ «كتاب» وإما معنوية أو تجريدية كلفظ «إنسانية»)، سواء ما يدل منها على الأشياء أو الأوصاف (كما تقول: حلو، بارد، أخضر.. إلخ)، فإنها لذلك كانت أقرب شىء إلى إدراكنا. والصورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظا واحدا. والشاعر - فى بحثه وتركيبه للصورة - يستخدم اللفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول: إن القصيدة مجموعة من الصور.

وينبغى أن نقف هناك قليلا لندرس بشىء من التحليل «الصورة الشعرية»؛ لأنها فى الحقيقة هى أداة الشاعر؛ ولأن لها فلسفة قديمة وأخرى حديثة، ينبغى أن نتبين ما بينهما من فروق؛ لأنه على أساس هذه الفروق يكون النظر إلى الشعر القديم والشعر الحديث، والحكم عليهما.

---

(١) أفكار فاليرى السابقة مستقاة من كتابه Variete، وبخاصة الجزء الثالث.



الصورة القديمة وخصائصها:

وأول ما يجدر الالتفات إليه ـ فيما يختص بالشعر القديم ـ هو أن الشاعر ـ وكذلك الناقد ـ كان ينزع نزعة حسية فى فهم الجمال وفى تصويره. هذه النزعة الحسية كانت حرية أن تفرض نفسها على «الصورة الشعرية»، فإذا نحن قرأنا بيت ابن المعتز المشهور:

وأنظر إليه كزورق من فضة ... قد أثقلته حمولة من عنبر

تمثلت لنا تلك الخاصة الحسية فى الصورة، فقد أراد الشاعر أن يصور الهلال فالتمس له من عالم الحس صورة الزورق الذى يسبح فى الماء وقد حمِّل بالعنبر. وإذا نحن مضينا فى تحليل هذه الصورة وجدنا أن شكل الزورق يشبه تماما شكل الهلال، وأن حجمه يساوى حجم الهلال (من بعيد)، وأن لونه (ولا غرابة فى أن يكون لون الزورق فضيا) يشبه لون الهلال. والهلال فى السماء كالزورق فى الماء. وبذلك يتساوى الهلال والزورق من حيث الحجم والشكل واللون والواقع، وهى الأمور الحسية التى تعيِّن وجوه التشابه. وقديما أعجب النقاد والشعراء بهذا البيت، بل أصبح من الأبيات التى يستشهد بها على الصورة الناجحة. وقد كان نجاح ابن المعتز يرجع إلى أنه استطاع أن يجد فى تصويره للهلال الشىء الموازى له فى عالم الحس، فراح يضعه فى جانبه فإذا هما يتطابقان تطابقا تاما، كما يتطابق المثلثان المتساويا الأضلاع والزوايا. وهذا ينتهى بنا إلى استخلاص صفة أخرى غير الحسية، امتازت بها الصورة القديمة، وهى صفة «الحرفية». وأعنى بالحرفية أن يصرف الشاعر كل همه فى أن يأتى للشىء بالصورة الحسية الموازية له، المتطابقة معه جزئيا وكليا. فعناصر التشابه التى رأيناها فى المثل السابق تتطابق التطابق الحرفى الذى لا يترك خاصة حسية فى الشىء المراد تصويره إلا جاء له فى الصورة بما يساويه ويوازيه.

وحتى الآن نكون قد استخلصنا صفتين أساسيتين من صفات الصورة القديمة هما «الحسية» و«الحرفية». والصفة الثالثة من صفاتها أنها «شكلية». وماذا نريد إذن بالشكلية؟ لا شك أن الشاعر لا يصور لمجرد التصوير. وبعبارة أخرى لا يسخر الشاعر قواه الإبداعية لكى يحكى لنا الشىء كما هو، فالمحاكاة وحدها قد تروقنا، كما حدث فى بيت ابن المعتز السابق، ولكننا نطلب فى الشعر شيئا آخر هو الشعور، وهو ما افتقدته الصور القديمة. فإذا وقفت لحظة لتسأل ابن المعتز: أى ربط نفسى بين الزورق والهلال فى نفسك حتى حرك الهلال فيها صورة الزورق؟ ثم أى «شحنة» شعورية يثيرها الهلال فى النفس قد نقلها ذلك الزورق؟ لم تجد أى رابط نفسى، كما لم تجد أى شعور. إن

الهلال يثير فى النفس معانى ومشاعر لا حصر لها، يثير فيها مشاعر الطفولة التى تحبو، ويثير فيها معانى الأمل فى مستقبل بسام وضىء، ويثير فيها الشعور بتجدد الحياة، وقد يثير فيها الإحساس بالضيعة، وما أشبه، فإذا انتقلت إلى الصورة التى كان من المفروض أنها ستقرب من نفوسنا واحدا من هذه المشاعر وتحدده لم تجد بين هذه الصورة وأى شعور من تلك المشاعر علاقة، بخاصة حين نتذكر «العنبر» الذى لم يأت به الشاعر فى الصورة إلا لأنه أقرب شىء يساوى ويوازى حسيا منطقة السوداء «المضىء» الذى يقرب من اللون البنى، والذى يقع فى منحنى الهلال. كل هذا يخلص بنا إلى أن الصورة لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجى للأشياء، دون تعمق لها من جهة، ودون استغلالها فى نقل مشاعر محددة فى نفس الشاعر من جهة أخرى. ولعلنى لا أغالى إذا قلت: إن الشاعر كثيرا ما كان يندفع وراء الصور الحسية التى تبدو له غاية فى الجمال، ويتغافل عما يمكن أن يكون بين الشعور الذى تثيره، والشعور أو المعنى الذى كان ينبغى عليها أن تنقله إلى القارئ، من علاقة. وأذكر هنا ذلك البيت القديم الذى أراد الشاعر فيه أن يصور فتاة باكية حزينة نادمة فقال:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس، وسقت ... وردا، وعضت على العناب بالبرد

فجعل اللؤلؤ موازيا للدموع، والنرجس مقابلا للعين، والورد للخدود، أما العناب فلأطراف الأصابع، وأما البرد فللأسنان. وأعتقد أن كل ذواقة يحس ما يمكن أن تثيره هذه الصورة فى النفس من ألوان المشاعر، لا يمكن ـ بحال من الأحوال ـ أن يحس بإحساس تلك الفتاة المسكينة الحزينة الباكية النادمة، فالمطر واللؤلو والنرجس والورد والعناب والبرد ـ وهى جميعا العناصر التى تكونت منها الصورة ـ لا يمكن أن تكون أداة لنقل مشاعر الحزن والندم، بل لعلها تثير فى النفس مشاعر البهجة والارتياح، أى المشاعر المضادة.

فالصورة الشعرية القديمة إذن صورة حسية حرفية شكلية، وقد استتبع ذلك صفة أخرى جوهرية هى «الجمود»، فلم يكن فى الصورة أى خاصة عضوية أو حركية، بل كانت عناصر جامدة.

وكذلك كانت الصورة القديمة «جميلة» دائما، ولكنه الجمال الذى يتمثل للحس. وإعجاب الناس بها راجع إلى ذلك الجمال الذى يروع الحواس؛ لأن فهمهم للجمال ـ كما ذكرت ـ كان يقف عند هذا المدى.

الصور فى الشعر الحديث ودورها:

أما الصورة فى الشعر الحديث فلها صفات غير ذلك، أو لنقل أن لها فلسفة جمالية مختلفة، فأبرز ما فيها «الحيوية»، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونّا عضويا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة. ثم إن الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها فى ذاتها، فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها، بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما سمى «معنى المعنى». بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هى الأداة. وكذلك ارتبطت الصورة دائما بموقف من الحياة، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور. بذلك أصبحت الصورة تنقل مشهدا حيا، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية. وهى إن ظلت حسية (لأن الصورة دائما لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية)، ما زالت تختلف فى معنى الحسية عن الصورة القديمة، فهى لا تختار العناصر الحسية لأنها تبدو فى ذاتها جميلة، فجمال العناصر أو قبحها لا يعنى شيئا بالنسبة للشعر الحديث، إذ المهم أن تكون الصورة فى مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلا مثيرا.

وأكتفى هنا بأن أقدم نموذجا للصورة الشعرية الحديثة من قصيدة للشاعرة العراقية «نازك الملائكة» بعنوان «النهر العاشق». وهى قصيدة قيلت وقت فيضان نهر دجلة وإغراقه بغداد. تقول:

أين نعدو وهو قد لف يديه
حول أكتاف المدينة
إنه يعمل فى بطء وحزم وسكينة
ساكبا من شفتيه
قبلا طينية غطت مراعينا الحزينة

فأنت فى هذه الصورة تشاهده موقفا، ولكنه موقف متحرك - إذا أمكن التعبير - وكذلك تحس بالموقف النفسى الذى اتخذته الشاعرة من هذا الفيضان، فقد تمثلت فى النهر محبا عاشقا يطوق المدينة بيديه، وينهال عليها لثما، ساكبا طينته فوق المراعى الحزينة. إن فداحة الخطب قد تحولت فى نفس الشاعرة الإنسانة إلى موقف تعاطف مع ذلك النهر الوامق القاسى فى الوقت نفسه. إن فيضان دجلة قد تجسم للشاعرة فى صورة نفسية حية هى صورة العاشق الذى يطوق عنق محبوبته فى «قسوة» و«عنف»، ولكن أثر هذه القسوة وذلك العنف لا يعد شيئا بجانب القبل التى ينهال بها العاشق على محبوبته، فهى تتحمل قسوته فى سبيل قبلته، بل إنها لتحب قسوته من أجل حبها قبلته، وكذلك كان فيضان دجلة، عنيفا قاسيا، ولكن المراعى الحزينة التى طال انتظارها

له قد فرحت به، وغفرت له قسوته إزاء قبله الطينية التى سكبها فى كل مكان منها. وبذلك تنجح الصورة فى آن تنقل إلينا شعور الشاعرة، كما تصور لنا موقفها النفسى، ثم هى لا تنقصها الحركة والحياة؛ لأنها مشتقة من الحياة.

وقد حققت الصورة هنا فى خمسة أسطر. وقد تتحقق فى أكثر أو أقل، ولكنها ترتبط دائما بما قبلها وما بعدها من صور برباط حيوى، حتى تكون القصيدة مجموعة من الصور الجزئية المترابطة، التى تكون فى مجموعها مشهدا عاما متحركا. وسندرس فيما بعد نموذجا من الشعر الجديد. ونكتفى هنا فى مجال الحديث عن الصورة الشعرية كما تتمثل فى الشعر الحديث بأن نقرر أنها «رؤية» ولكنها ليست رؤية حالمة. إنها رؤية واعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهدا كاملا، وهذه الظاهرة أكثر ما تكون وضوحا عند اثنين من الشعراء السودانيين هما تاج السر الحسن، وجيلى عبد الرحمن، وكدت أضم إليهما محيى الدين فارس لولا أن صوره فى أغلبها «غائمة» من نوع صور الشاعر المصرى محمود حسن إسماعيل. يقول جيلى فى قصيدة بعنوان «مولد»:

كنا ندور...
كالنحل نخطر، كالزهور
على الحصير..
والراية السوداء تصبغ لحية الشيخ الوقور
و«الله حى» فى الصدور
الله نور، فوق نور
كنا ندور
مدد لأصحاب النذور
مدد على طول الدهور
كنا ندور
وعمامة خضراء، ترقص
والطبول
ولد الرسول
وأشرقت شمس القبول
وتفح أصوات الكهول
.. ..
وزغردت بعض النساء
ورف فى القلب السرور

الشعر الذاتى والشعر الموضوعى وأنواعهما:

وحتى الآن نكون قد تحدثنا عن مادة العمل الشعرى وأدواته، ولكننا لا نستطيع بذلك أن نقول أننا تحدثنا عن كل خصائص العمل الشعرى. والواقع أننا نريد أن نقتصر فى الحديث النظرى على ما هو جوهرى ومشترك فى الأعمال الشعرية. فالشعر، كما هو معروف، اسم جنس يندرج تحته أنواع شعرية كثيرة يختلف بعضها عن بعض. وهذا الاختلاف من شأنه أن يجعل لكل نوع صفات خاصة ينبغى أن تتوافر فيه ولا تكون شرطا فى غيره؛ ولذلك نرى أنه مما يكمل نظرية الشعر هنا أن نتعرف ـ فى استعراض سريع ـ الأنواع الشعرية المختلفة، وما لكل نوع من خصائص مميزة.

وطبيعى أن نتساءل هنا عن السبب فى أن يتنوع الشعر أنواعا فى حين أنه هو فى ذاته ليس إلا طريقة من طرق التعبير التى صاحبت حياة الإنسان. والواقع أن الإنسان فى بحث دائم عن طريقة جديدة للتعبير كلما تجددت الحياة وتطورت، وظهرت ألوان حضارية جديدة. ولم يكف الإنسان ـ ولن يكف ـ عن البحث عن الطريقة الجديدة دائما للتعبير.

على أن السعى وراء هذه الطريقة مرتبط بنظرية تنظمه، فالشعر ينظر إليه ـ بدءا ـ على أنه ينقسم قسمين كبيرين تبعا لموقف الشاعر. فإذا تناول الشاعر المادة الخام لموضوعه تناولا موضوعيا ـ أى من حيث هى قائمة خارج شخصيته الخاصة ومستقلة عنها ـ فإن الشعر قد يكون قصصيا أو وصفيا، فإذا تناولها ذاتيا، أى من حيث هى ـ بصفة أولية ـ تجربة شخصية، فإن الشعر يكون غنائيا. والشعر المسرحى يجمع بين هذين المنحيين، فهو موضوعى بالنسبة للشاعر، ولكنه يعرض المادة عرضا ذاتيا من خلال شخصيات خيالية.

ولن نتكلم هنا عن الشعر الموضوعى؛ لأننا سنتحدث عن ذلك فى الفصل الخاص بفن المسرحية. فهو ـ فيما نرى ـ أنسب مكان لهذا.

أما الشعر القصصى فهو أثر من آثار العصور المتقدمة، وقد قل كثيرا ـ إن لم نقل أنه تلاشى ـ فى العصور الحديثة. وربما كان السبب فى قلته هذه أن القصص وجد أسلوب النثر أكثر طواعية وملاءمة، وبذلك اضمحل القصص الشعرى أمام القصص النثرى فى العصر الحديث.

وقد انقسم الشعر القديم قسمين هما:

الشعر الملحمى epic poetry.

وشعر القصة الشعبية ballad.

وأما الشعر الغنائى lyric ـ وهو يمثل الشعر الذاتى ـ فهو مرتبط فى الأصل بالغناء والموسيقى والعاطفة. ولكن هذا النوع تطور مع التطور الطبيعى للحضارة، ودخل

فيه عنصر التفكير والعقل. وهنا ظهرت أنواع مختلفة للشعر الغنائى، فهناك الأغنية Song، وهى تمثل القسم الغنائى الصرف، ثم هناك أنواع أخرى تعرف بأسمائها فى الآداب الأوربية مثل الـ ode ويمثلها فى شعرنا العربى الحديث ما يسمى بالأنشودة، والمرثية elegy، والسونيت Sonnet. ويدل النوع الأول على القصيدة الغنائية ذات الطابع العاطفى القوى، وفيها يظهر تأثر الشاعر. وهى محدودة الطول، بخاصة عندما توجه إلى شخصية معنوية، أو عندما تعبر عن المشاعر الشعبية فى مناسبة خاصة مهمة. أما النوع الثانى فيدل على ما يعرف فى الشعر العربى بقصيدة الرثاء تقريبا، وهى القصيدة التى تطفح حزنا وأسى. والسونيت قصيدة مركزة، يقصد بها إلى التعبير عن فكرة مفردة، أو لحظة شعورية. ولها تكوين خاص، فهى تقع دائما فى أربعة عشر بيتا، وهى - من حيث الشكل - تنقسم إلى نوعين: الشكل الإيطالى ويسمى الشكل «البتراركى»، وفيه ينقسم الشعر إلى مجموعتين تنقسم معهما الفكرة فى العادة، والشكل الإنجليزى الذى تنقسم فيه القصيدة إلى ثلاث مجموعات، كل مجموعة تتكون من أربعة أبيات، ثم يأتى مقطع ختامى تنمو فيه الفكرة المتصلة بالقصيدة نموا أكبر، ويسمى هذا الشكل بالشكل «الاسبنسرى»[١].

أما الملحمة فشعر قصصى طويل، وهى بدورها تنقسم إلى نوعين ظهر أحدهما بعد الآخر. أما النوع الأول فهو «الملحمة التاريخية»، «كملحمة الإلياذة» «لهوميروس»، وفيها نجد عنصر الأسطورة، كما نجد التاريخ الواقعى. أما القصة فى هذه الملحمة فهى قصة «أخيل»[٢]، وأما الأشخاص الخياليون فيها فينتمون إلى عنصر الأسطورة، وأما التاريخ فقد أثبت البحث عن بعض الحقائق المذكورة فى الإلياذة[٣]. ولكن قيمة الإلياذة ليست فى أنها تضمنت بعض الحقائق التاريخية، فإنها إلى جانب ذلك قد صورت عادات الإغريق ونظم الحرب والحكم والزواج والعبادات لديهم، وغير ذلك. وكل هذا يعد مادة الملحمة التاريخية، ولكن خلودها بطبيعة الحال يرجع إلى ما فيها من فن. ومن خصائص الملحمة القديمة أنها ألفت لتنشد؛ ولذلك كان المؤلف يبذل جهده لإثارة خيال السامع وتنشيطه.

وأما النوع الثانى للملحمة فهو ما يسمى «الملحمة الأدبية»، وتتميز بأنها لا ترتبط بالتاريخ، ومؤلفها لا يستفيد من كتابات سابقيه كما فى الإلياذة مثلا، ولكنه يكتبها تحت سيطرة فكرة خاصة به؛ ولذلك كان عنصر الفكرة أساسيا فى الملحمة الأدبية. وإذا كانت

---

(١) نسبة إلى الشاعر الإنجليزى إدموند سبنسر Edmond Spenser (١٥٥٢ - ١٥٩٩).

(2) Achile.

(٣) انظر:

Gilbert Murray: The Rise of the Greek Epic., Oxford 1947 p. 183.

الملحمة القديمة ألفت لتنشد فإن الملحمة الأدبيـة إنما ألفت لتقرأ، فالتأثير فيها صادر عن الفكرة وعن طريقة عرضها، ومن ثم كان مؤلـفها حريصا على تماسك الموضوعات التى يطرقـها بحيث تقـوى الـفكرة. ومثـال الملحمـة الأدبية ملحـمة «الفـردوس المفقـود» لملتن[1].

وإذا كانت البطولة فى الإلياذة لشخـصية خارقة هى شخصـية أخيل، فإن البطولة فى الفردوس المفقود قد تمثلت فى جانـب آخر، ربما كان أقوى، هو جانب الفكرة. إنها تمثل بطولة الصراع فى ميدان الحـياة بين الخير والشر؛ ولذلك كانت شخصـية «آدم» فيها أعنف من شخصيات الملاحم السابقة[2].

ومما يؤسف له أننا لا نستطيع هنا أن نتحدث عن الملحـمة فى الشعر العربى؛ لأن المحقق - حتـى الآن - أن هذا النوع الأدبى لم يوجد ولم توجد فكرته عند شـاعر عربى معروف، وإن كـان من الواجب أن نلتفت هنا إلى أن السير الشـعبية قـد تضمنت قدرا كبيـرا من الشعر، يؤدى - إلى حد بعيد - دور المـلحمة «الهوميروسـية». وقد ورد على سبـيل المثال فى قـصة عاد الأوسط التى رواها عـبيد بن شـرية الجرهمى ٦٩٤ بيـتا من الشعر، فى حـين يروى وهب بن منبه فى كتابه «التيـجان» كثيرا من الشـعر على لسان أناس عاصروا تُبّعًا، وكان لهم دور فى قصته.

وهذا الشعر كله إنما يروى فيه تبُع سيرة حيـاته كاملة، غزواته وفتوحاته، معاركه وانتصاراته، ممزوجة كلـها بتأملاته وآرائه.. كما نلمح فى هذا الشـعر ما يلقى الأضواء على معـارف العرب فى عصرهم بالنجـوم والشعوب والصناعات، نلمح أيضـا عاداتهم وتقـاليـدهم فـى السلم والحـرب[3]، وكل هذه الظواهر تمثـل الصور الـتى تمثلت فى الملحمة، وكل مـا هناك من فارق هو أن مؤلف «الإلياذة» معروف لنا - برغم مـا قد يثار أحيانا حـول شخصيتـه من شكوك - فى حين أننا نجهل حتى الآن مـؤلف تلك الأشعار العربية، وهو فارق - بعد - ليس جوهريا.

وأما «البـالاد» فقصـة أقصر من قـصة الملحمـة، وهى تحفظ وتنشـد (وربما كان الأغلب عليـها فى الأيام الأولى أن تغنى) فى جلـسة واحدة. وهى تـتناول مغـامرة أو

---

(١) جون ملتن John Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤) شاعر إنجليـزى يعد أعظم الشعراء الإنجليز بعد شكـسبير، وأشهر آثاره ملحمة «الفردوس المفقود» Paradise Lost عام ١٦٦٧.

(٢) انظر:

C. M. Bowra: From Vergil to Miton., London 194 p. 199.

(٣) فاروق خورشـيد: فى الرواية العربية - مطبـوعات الجمعيـة الأدبية المصرية، نشرته الدار المصـرية للطباعة والنشر بالقاهرة، ص ١٧٩.

واقعة واحـدة لقصة شعبيــة. وكذلك يوحى أصل كلمة ballad بالرقص، ومنها رقص «البالـيه ballet» المعـروف. ومعنى هذا أن البـالاد كانت قـصة تنشـد أو تغنى فى أثناء الرقص وعلى إيقاعـه. ولكنها فى نماذجها الحـديثة قد اسـتقلت عن الرقص وعن الغناء على السواء، وهى أقرب إلى أن تقـوم بمهمة القصة القـصيرة حين تتوجـه إلى موضوع شعبى.

وإذا كنا لا نجد للملحمة نماذج مباشرة فى الأدب العربى فإن الأمر يختلف بالنسبة لشعر البـالاد. وبعض الدارسين يجد فى الشعر العـربى محاولات قريبـة الشبه من هذا النوع الشعرى[1]، تتمثل له فى شـعر «الصعاليك» فى العصر الجـاهلى، وشعر هذيل، وفى شعـر عمر بن أبى ربيعـة، وغيرهم. على أننا نجـد محاولات معـاصرة فى الأدب العربى لكتابة القصة القصيرة الشعرية، كمحاولات الشاعر خالد الجرنوسى، إلا أن هذا اللون غير رائج؛ لأن القصة القصيرة النثرية تملأ الميدان.

وهكذا نجد أننا فى غير حـاجة لأن نشغل أنفسنا كثيرا بالشـعر القصصى؛ لأنه لا يعيش بيننا الآن.

أما الشعر الغنائى فإن لدينـا منه تراثا هائلا إن لـم يكن كل تراثنا الشعرى غنائيا، وقد ذكرنا أقسام هذا الشـعر الغنائى فى الأدب الأوربى. والحق أننا لا نستطيع أن نتكلم عن هذه الأقسام فى الشعر العربى القديم، وهى وإن اتفـقت جميعا فى أنها تمثل الشعر الذاتى العاطفى، تختلف فيما بينها مـن حيث الإطار والبناء الفنى، كما أنها تتفارت فى مدى صلتها بالعاطفة وبالفكرة، أما القصـيدة الغنائية فى الأدب العربى فقد كان لها فى كل حالة إطار واحـد. ومحاولة الخروج إلى أطر جـديدة، كانت فى الغالب تـتمثل فى الشعر الشعبى، كالزجل والقوما وكان وكان وغيرها، أما القصيدة التى تحددت أغراضها منذ وقت مـبكر فى المدح والرثاء والهجـاء والفخر والغـزل وما أشـبه، فقـد استـمرت بشكلها التقليدى، حتى عند الشعراء المحدثين الذين كانوا يتبعون تلك التقاليد.

ولكن يحق لنا أن نسـجل هنا أن نوعـا جديدا من القـصيـدة قد أخـذ مكانه فى العصـر الحديث عند الشـعراء الأوربيين، وبدأ يحتل مكانا واضـحا عند شـعرائنا الذين يحملون لواء التـجديد. وهذا النوع يسمـى «القصيدة الطـويلة»، وهو - فى رأيى - يعد تطورا للملحمة الأدبية من جـهة، ويرتبط بالقصيدة الغنائية من جهة أخـرى، فالقصيدة الطويلة هى حلقة التطور التى ينتهى عندها الشعر القصصى والشعر الغنائى.

---

(١) انظر أحمد كمال زكى، شعر الألباد، مجلة الثقافة، العدد ٨٢٨، سنة ١٩٥٢.

وهنا لابد أن يتساءل القارئ: بماذا تفترق القصيدة الطويلة عن القصيدة الغنائية؟ وقد حاول «هربرت ريد»[1] أن يجيب عن هذا، فوجد أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملا شعريا ضخما. فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية فرق فى الجوهر. فنحن نسمى القصيدة فى العادة قصيدة غنائية، وكان ذلك يعنى فى الأصل قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها فى فترة معينة، ويمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا. إنها قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أما القصيدة الطويلة فهى قصيدة تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرة عامة واحدة، هى فى ذاتها تكوّن وحدة عاطفية. ثم يقول «ريد»: وأريد أن أؤكد بصفة خاصة كلمتى العاطفة والفكرة فى سياقهما الخاص، فمن الممكن أن نجد أنهما هما الكلمتان اللتان بتسلطهما على طبيعة الشعر، توصلان إلى التفريق الجوهرى الئى نرغب فى تقريره بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية. وينبه «ريد» إلى أن بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزما بحكم موضوعها، كقصص كانتربرى[2]، فهى طويلة بحكم أن الشاعر كان عليه أن يسرد مجموعة من القصص فى الشعر، وليس هذا هو العمل الشعرى الضخم أو الطويل. وينتهى «ريد» إلى أنه عندما تسيطر الصورة على المعنى (أى عندما يحدد المعنى تحديدا كافيا لينظر إليه بوصفه وحدة مفردة، أى حين يؤخذ منذ البداية حتى النهاية فى توتر ذهنى واحد) عندئذ يمكن أن تعرف القصيدة بحق بأنها «قصيرة». ومن جهة أخرى فإنه عندما يكون المعنى معقدا بحيث يتحتم على العقل أن يستوعب أجزاء منفصلة، وينظم هذه الأجزاء أخيرا فى وحدة لها مدلول عام، عندئذ تعرف القصيدة بحق بأنها «طويلة»[3].

وهذا «البناء» الداخلى للقصيدة الطويلة يدخل التعقيد عنصرا أساسيا فيه، فى حين أن البساطة وتحدد العاطفة هما من طبيعة القصيدة الغنائية.

وقليل من النقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول فى الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة. ويمكن الانتهاء فى ذلك - مع «ريد» - إلى قاعدة عامة، هى أن السطر الواحد من الشعر، أو المقطع الواحد، تتهيأ له فرصة أوسع لأن يكون عظيما إذا هو جاء فى عمل شعرى طويل. ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحققه فى الحيز المحدود (مفهوم هنا

---

(١) انظر:

H. Read., Collected Essays in Literary Criticism. Faber - London 1951. p. 58. ff.

(٢) The Canterbury Tales - Chaucer للشاعر الإنجليزى تشوسر.

(٣) نفسه ص ١٩.

أننا لا نتحدث عن التعقيد بما هو ظاهرة بنائية نفسية فى القصائد أو الأعمال الشعرية الطويلة). وليس الطول فى ذاته هو الذى يشعر بالتعقيد أو يبعث عليه، ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكل. فمثلا آخر كلمة نطق بها «هاملت» إزاء مشكلة الحياة والموت هى: «إن البقية صمت!». وهى عبارة لا تعطى حلا واحدا للمسألة، وإنما هى توحى بأن البقية راحة. ولكنها من الممكن أن تعنى أن «هاملت» لن يستطيع الكلام بعد، ويمكن أن تعنى كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الفانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلة.

ومن كل هذا يتضح لنا ما قررناه من أن (القصيدة الطويلة) نوع أدبى يعد من جهة تطورا للقصيدة الملحمية الأدبية، كما أنه فى الوقت نفسه يمكن أن يعد تطورا للقصيدة الغنائية بعد أن تركت بدايتها الغنائية العاطفية الصرف، وتطورت بتطور الحضارة، ودخل فيها العنصر الفكرى. ففى «القصيدة الطويلة» تتجمع صفات «الملحمة الأدبية» مع فرق ملحوظ فى الطول؛ لأن الملحمة أطول فى العادة بكثير. وفيها كذلك تتجمع صفات القصيدة الغنائية الفكرية (الأنشودة ode) بصفة خاصة.

ويحدثنا «جايتان بيكو Gaetan Picon» وهو من أبرز النقاد الفرنسيين فى العصر الحديث، عن أن الشعر المعاصر قد أصبح نشاطا روحيا مصاحبا للواقع، فهو ليس سوى إبداع فنى للواقع. ويستوى أن يكون الواقع هنا خبرة نفسية، أو موضوعا وصفيا، أو قصة تاريخية، أو سوى ذلك.

والقصيدة الطويلة حشد كبير من هذه الأشياء «الجاهزة» التى تعيش فى واقع الشاعر النفسى، والتى تتجمع وتتضام، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والواقعة والزمن والخبرة الإنسانية والمعرفة، أو لنقل تجد فيها آفاقا فسيحة متعددة من الحياة. وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية، أو من ماضيه، ليحتل صورة جديدة، وليستقر فى حاضر جديد، وكأنه قد خلق خلقا آخر. و«الشعر» فى القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر، ولا تتجمع هذه الآفاق المتعددة بصورة اعتباطية، وإلا أصبحت أمشاجا لا لون لها ولا طعم، ولأصبحت القصيدة شيئا آخر، لا هى بالطويلة ولا بالغنائية، ولكنها تتجمع فى خلقها الجديد ليربط بين أجزائها رباط حيوى هو ما سماه «ريد» من قبل «الفكرة».

وإذا كنا قد أطلنا الكلام عن «القصيدة الطويلة» فلأنها أهم نوع شعرى فى الأدب المعاصر. وقد بدأ شعراؤنا ـ كما قلت ـ ينصرفون إليها. وكان انصرافهم إليها أمرا من

الصعوبة بمكان؛ لأنهم كانوا محتاجين إلى أن يغيروا فلسفتهم الفنية تغييرا جوهريا حتى ينتقلوا من جماليات الشعر العربى الغنائى القديم إلى جماليات «التجربة» و«الفكر الفعال»، وما يصحب ذلك من تغييرات جوهرية فى «الإطار» و«التكوين».

وقد صحب هذه التغيرات تغيرات أخرى فى الشكل، تناولت الوزن والقافية، وهما العنصران التقليديان فى كل الشعر القديم.

وسندرس فيما يلى بعض النماذج الدالة من الشعر الذى ينهج النهج القديم، وبعضا آخر يمثل محاولات التجديد. والهدف من هذه الدراسة النقدية هو أن نكمل الحديث فى نظرية الشعر من خلال الدراسة العملية لهذه النماذج.

قصائد لشوقى وحافظ والعقاد (دراسة تطبيقية):

كلنا نعرف ـ أو ينبغى أن نعرف ـ أن شعر «شوقى» فى العصر الحديث هو خير مثال للقصيدة التقليدية. وهو رأس مدرسة شعرية لم يعد لها ما تمتعت به من قوة النفوذ وقوة الأنصار. وعلى المثل الفنية التقليدية التى كانت هذه المدرسة تأخذ نفسها بها ثار «العقاد» و«المازنى» وحملا حملتهما النقدية منذ وقت مبكر على شوقى وأنصار مذهبه. وقد وضعا المقاييس الجديدة التى يقيسان بها الشعر القديم، وكان معهما من حيث النزعة عبد الرحمن شكرى. والطريف أنهم جميعا يكتبون الشعر. وسنتخذ هنا موضوعا لدراستنا ثلاث قصائد قيلت فى موضوع واحد هى: قصائد شوقى وحافظ والعقاد أما الموضوع المشترك «شكسبير»، فقد كتب عنه الثلاثة بمناسبة الاحتفال بذكراه. وسنرى الآن كيف تناول كل منهم الموضوع.

والواقع أننا نستطيع أن نتحدث عن قصيدتى شوقى وحافظ معا؛ لأنهما تتفقان إلى حد كبير فى المنهج الفنى. والملاحظات التى سنسجلها هنا تنطبق كذلك على كل شعرهما دون أدنى مخاطرة. وهما يشتركان هنا على الأقل، فى:

١ ـ الصياغة.

٢ ـ البناء الشعرى.

٣ ـ طريقة تناول المعانى.

٤ ـ الارتباط بالمأثور اللغوى القديم وبصور التعبير التقليدية.

٥ ـ التصوير.

فشوقى وحافظ، ككل الشعراء الذين يتبعون المدرسة القديمة، يشتركون فى هذه الظاهرة، ولذلك نجدهم يحتفلون احتفالا كبيرا بالصنعة الشكلية، ويصرفون أكبر

جهدهم إلى تكوين الأبيات الرنانة التى تتمتع بوقع موسيقى كبير، والتى تغلب عليها النزعة الخطابية. وهذه الناحية فى شعرهم هى التى غالبا ما تروع القارئ أو السامع بصفة خاصة، وهى تلهيه عما وراء هذه الزخارف والتلوينات الصوتية من قيم شعرية، صحيح أن عنصر الموسيقى عنصر لازم ومهم فى العمل الشعرى، ولكن ينبغى أن نفرق دائما بين موسيقى سطحية مصنوعة، وموسيقى تنبع من النفس لتنتقل إلى صميم النفس. وربما كانت موسيقى حافظ أكثر هدوءا منها عند شوقى، ولكنها ـ بعد هذا ـ لا تجاوز الأذن. أما ظاهرة البناء الشعرى فهى قائمة فى طريقة نظم القصيدة، وفى الاعتبارات الأساسية الخاصة بمفهوم العمل الشعرى. فلم يكن شعراء المدرسة القديمة ينظرون إلى العمل الشعرى بوصفه عملا متكاملا، وبنية عضوية حية، تتفاعل عناصرها جميعا كما تتفاعل الأعضاء المختلفة فى الجسم الحى، ولكنهم كانوا ينظرون إلى القصيدة على أنها عدد من الأبيات قد يقل وقد يكثر. ومن هنا تحددت طريقتهم فى نظم القصيدة، فهم لا ينظمون القصيدة وإنما ينظمون أبياتا. ينظمون البيت أو البيتين على فترات نفسية متباعدة، ثم إذا هم يضمون هذه الأشتات بعضها إلى بعض ليؤلفوا منها عددا من الأبيات يسمونه القصيدة. وهذا معناه أن القصيدة تفقد نسقها الفنى، فإذا بها انطباعات شتى نتيجة لوقوع الشاعر فى حالات نفسية متباعدة ومختلفة. وليست نتيجة ذلك فقدان النسق الفنى فى القصيدة فحسب، بحيث يفتقد فيها الخيط النفسى الذى ينتظمها من أولها إلى آخرها، بل إن ذلك يورط الشاعر فى كثير من الأحيان فى أن يكرر نفسه، وأن يعود إلى عرض معان سبق أن تناولها فى أجزاء أخرى. وهذا واضح عند شوقى، فقد كان يبدأ المعنى ويستوفيه أو يكاد، ثم إذا به بعد عشرة أبيات أو يزيد يعود إليه مرة أخرى، فإذا بمحصل القصيدة قليل، برغم كثرة أبياتها.

وكذلك كان حافظ، فقد فقدت القصيدة عنده نسقها الفنى، كما ظهر فيها التكرار واضحا، وهذا من شأنه أن يشكك القارئ فى أن الشاعر يقدم إليه أجزاء من خبراته وانفعالاته، ومن انطباعاته الخاصة، ويوحى إليه أن الشاعر إنما يتكلف الحديث فى الموضوع تكلفا، وأنه فى كثير من الأحيان لا يجد ما يقوله فيقول كلاما كل ما فيه من شعر أنه موزون مقفى.

وأما الظاهرة الثالثة، وهى طريقة تناول المعانى وعرضها، فإن الطريقة التقليدية تقوم على أساس أن يعرض الشاعر المعنى، سواء أكان من عنده أم كان معنى متداولا ـ أن يعرضه فى صورة لفظية خاصة، وإن كان ما يميزه عن غيره هو هذه الصورة. والحق أن هذا الاعتبار يدعو إلى الشك فى فهم هؤلاء الشعراء لمهمتهم، فليست مهمتهم أن يعيدوا بناء المعانى التى ألفها الناس أو سبق أن تناولها الشعراء، وإن كان ذلك فى صورة

لفظية جديدة، ولكن مهمتهم الأساسية هى أن يضيفوا إلينا محصولا جديدا من الخبرات النفسية، ومشاعر أعمق من مشاعرنا العادية؛ ولذلك نجد «شوقيا وحافظا» يشتركان فى قصيدتيهما فى كثير من المعانى، وكل ما يمكن أن يكون بينهما من فرق هو أن هذا يعرض المعنى فى صورة لفظية وذاك يعرضه فى صورة أخرى. وصحيح أن مجرد اختلاف الصورة اللفظية يؤدى إلى اختلاف فى المعنى، وهذا مسلم به بوجه عام، ولكن يلاحظ أن «شوقيا» و«حافظا» قد حلقا فى آفاق واحدة، أو غاصا فى أعماق قريبة متشابهة. وكل ما فى الأمر أن «شوقيا» كان أكثر تهويلا فى عرضه لهذه المعانى المشتركة، ولكنهما يشتركان كذلك فى تناولهما للمعنى على حدة، مستقلا فى كثير من الحالات عما قبله وما بعده. وبعبارة أخرى نقول: ليست المعانى عندهما تأتى نتيجة لامتدادات وتطورات للموقف النفسى (موقف الشاعر) الذى دفع الشاعر عند اللحظة الأولى لكتابة الشعر، ولكنها دفعات بعيدة مستقلة، فإذا بها فى القصيدة أبيات أو مجموعات من الأبيات متباعدة، تكاد تكون مستقلة، فمنها إذن يتناولان المعانى الجزئية على حدة، ثم هما يضمان هذه المعانى آخر الأمر فى صورة نهائية. وأكتفى ـ منعا للإطالة ـ بتقديم هذه الأبيات من قصيدة شوقى:

دستورهم[1] عجب الدنيا وشاعرهم	يد على خلقه الله بيضاء
ما أنجبت مثل شكسبير حاضرة	ولا نمت من كريم الطير غناء
نالت به وحده إنجلترا شرفا	ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاء
لم تكشف النفس لولاه ولا بليت	لها سرائر لا تحصى وأهواء
شعر من النسق الأعلى يؤيده	من جانب الله إلهام وإيحاء

فبقليل من الحس الأدبى نستطيع أن ندرك أن كل بيت من هذه الأبيات قد نظم أولا مستقلا عن الأبيات الأخرى، ثم جمع الشاعر بينها فى هذا الترتيب الذى كان من الممكن أن يكون على نحو آخر، والذى لا ترتبط فيه الأبيات برباط حيوى، وبخاصة إذا نظرنا إلى العلاقة المفتعلة بين البيت الأخير وما قبله.

أما الظاهرة الرابعة وهى ارتباطهما بالمأثور اللغوى القديم وبالصور التقليدية القديمة فلعله يتضح لنا فى كل بيت وكل صورة. وربما كانت هذه الظاهرة أوضح فى قصيدة شوقى منها فى قصيدة حافظ. وبنظرة سريعة فى القصيدتين تتضح لنا هذه

(١) يعنى الإنجليز.

الظاهرة. وهى هنا أننا حين نقرأ قصيدتيهما نحس أننا نقرأ شعرا بيننا وبين لغته شىء من التباعد، فليست لغة شعر شوقى وحافظ هى اللغة التى تستمد من واقع حياتنا عناصر التعبير، ولكنها تستمد هذه العناصر من مصدر آخر يبعد بها عن ذلك الواقع.

وظاهرة التصوير تكشف لنا بوضوح عن هذه القضية. وقد سبق أن تحدثنا عن خصائص الصورة فى الشعر القديم. وهذه الخصائص هى ذاتها خصائص الصورة فى شعر شوقى والمدرسة التقليدية. وفى قصيدة «شكسبير» نقرأ له:

بمن أماتك قل لى: كيف جمجمة	غبراء فى ظلمات الأرض جوفاء
(كانت سماء بيان غير مقلعة	شؤبوبها عسل صاف وصهباء)

فهو هنا يصف جمجمة شكسبير وإنتاجها الغزير، فإذا به يصور هذا الإنتاج بأنه عسل وخمر. ولست أدرى هل يثير إنتاج شكسبير فى النفس ما يثيره العسل؟ ! إن العسل يثير الشعور بالحلاوة، وقد يثير فى النفس «ميوعة»، وإنتاج شكسبير يثير فى النفس المرارة أو «المزازة» أو هما معا أو شيئا مثلهما. والخمر وسيلة من وسائل الانطلاق من الحياة والفرار من الواقع، وإنتاج شكسبير يغوص بنا فى أعمق أعماق النفس البشرية، ويعمق فى نفوسنا الإحساس بالحياة وفهم حقائقها، فالصورة إذن فى واد والمشاعر التى كان ينبغى تصويرها فى واد آخر. وليس ذلك إلا لأن الصورة لم تتجاوز الشكل المحسوس، ولم يستغل الشاعر إيحاءاتها استغلالا صالحا، ولم يلتفت إلى إشعاعاتها النفسية؛ ولذلك كانت صورة كاذبة؛ لأنها تصور شعورا كاذبا. فالشاعر لم ينفعل بشخصية «شكسبير» ويتأثر بها قبل أن يصورها لنا، بل راح يستخدم مقدرته على نظم الكلام فى أن يصوغ قصيدة فى مناسبة ما كان يجدر به ألا يشارك فيها وهى ذكرى «شكسبير». ومن هنا حمل نفسه على شىء لم ينفعل به، وكأنه يكتب موضوعا إنشائيا كالذى يكتبه التلاميذ فى المدارس مكرهين (تقسيمة القصيدة إلى مقدمة وموضوع وخاتمة أثر من آثار ذلك).

وإذا بحثنا عن السبب فى فساد هذه الصورة وجدناها فى تأثر شوقى بقيم خاصة تقليدية لبعض الألفاظ التى استخدمها القدامى وصوروا من خلالها مشاعرهم الخاصة ومثلهم العليا. كان من أبرز ما يشخص السراة أن يقدم الرجل لضيوفه العسل والخمر. وهو حينما يقصد إلى التمدح والتفاخر لا يفوته أن يذكر ذلك. ومن هنا أصبح للفظتى العسل والخمر هذه الدلالة على عظمة الشخص الذى يقدمها بسخاء إلى الآخرين،

ولا شك أن العناصر التى استخدمها شوقى (السماء ـ الشؤبوب ـ العسل ـ الصهباء) لها صلتها الوثيقة بحياة البيئة العربية القديمة، ومن ثم كان لها إيحاءاتها وإشعاعاتها النفسية الخاصة لدى العربى القديم. أما حينما يعتمد عليها شوقى، فى مصر، وفى القرن العشرين، لكى ينقل إلينا من خلالها إحساسه إزاء إنتاج شكسبير، فإنه يكون من الغريب أن تنقل هذه العناصر بقيمها القديمة فى موضوع جديد. ومن هنا كان التباعد الشنيع بين ما توحيه الصورة عند شوقى وبين الموضوع الذى يتحدث فيه.

هذه الظواهر الفنية المختلفة تجمل لنا فن الشاعرين. وهناك ملاحظة عامة يشترك فيها الشاعران كذلك، وهى جهلهما بالموضوع الذى تعرضا له، فالصورة التى يصور بها شوقى شكسبير صورة غريبة عن شكسبير من جهة، ثم هى لها طابع عام يصلح أن يكون لغير شكسبير من جهة أخرى. فهو حين يقول عن شعر شكسبير أنه:

شعر من النسق الأعلى يؤيده	من جانب الله إلهام وإيحاء
من كل بيت كآى الله تسكنه	حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى فى محاسنه	جاءت به من بنات الشعر عذراء

فليس هذا إلا وصفا عاما يصلح أن يقال لغير شكسبير كذلك من كبار الشعراء. ومعنى هذا أن الشاعر لا يشخص لنا الظاهرة التى يتحدث عنها، بل يتناولها تناولا عاما.

وليس حافظ أقل من صاحبه فى هذا التناول العام، فهو يقول عن مسرحية «هاملت» للشاعر:

وأقعدنى عن وصف «هامليت» حسنها	وفى مثلها تعيى البراعة والفهم

وأعتقد أن هذا الوصف لمسرحية هاملت لا يعنى شيئا آخر سوى أن «حافظا» لم يجد ما يقوله عنها، فخلع عليها صفة الحسن، وليس أعم منها بين الصفات، ثم إن الإنسان لا يدرى للحسن أدنى علاقة بالمسرحية.

وكل هذا يصل بنا إلى حقيقة عامة هى أنهما لم يتناولا شكسبير من حيث هو ظاهرة إنسانية فريدة كان لها وقع خاص فى نفسيهما فانفعلا إزاءها بشتى الانفعالات، ثم أرادا أن يصورا لنا كل ذلك، وإنما قد تناولا شكسبير على أنه موضوع ينبغى أن

يكتبا فيه. وحافظ هنا يشترك مع شوقى فى ظاهرة عامة هى أنه كان دائما يقف خارج الموضوع ويطل عليه من بعيد.

فإذا ما قرأنا قصيدة العقاد ـ وقد أخرنا الحديث عنها لأننا نريد أن ننظر إليها على أنها تمثل المذهب المقابل فى الشعر، وهو الذى يقوم على الفهم الحديث ـ وجدنا أن القصيدة لم تكن ـ فيما نرى ـ «بنية حية»، بل كانت مجموعة من المعانى تدور حول موضوع واحد، ولكنها ـ برغم ارتباطها بموضوع واحد ـ لم تكن أجزاؤها ترتبط فيما بينها ارتباطا عضويا. ومنهج العقاد فى قياس البنية الحية للعمل الفنى هو أن يغير من وضع أبيات القصيدة وترتيبها أو يحذف منها، أو يزيد فيها أبياتا على نسقها، وقد طبعت قصيدته طبعتين مختلفتين، فهناك أبيات أثبتت فى إحدى الطبعتين وليست مثبتة فى الأخرى. ثم هناك اختلاف فى ترتيب بعض الأبيات بين الطبعتين، ثم إن الشاعر قد غير بعض الألفاظ فى أكثر من بيت، وهذا معناه أن صياغة القصيدة لم تخلق منها البنية المستوية.

هذا من مجرد شكل القصيدة، ولا تتمثل البنية الحية فى الشكل وحده؛ لأن الشكل مرتبط دائما بالمضمون؛ ولذلك ينبغى أن ننظر فى صميم «البنية النفسية» للقصيدة. وبعد قراءات كثيرة للقصيدة نستطيع أن نطمئن إلى أن النسق النفسى لم يتوافر للقصيدة، فما تزال وحداتها النفسية مفرقة. لا تسلم كل واحدة منها إلى الأخرى. فهناك كثير من الانقطاع وكثير من البدايات يصادفنا. وقد نجد الشطر الواحد قائما بذاته، ويمكن أن يفصل عن البيت ليجرى على الألسن مجرى المثل، كما هو مألوف فى نسق الشعر القديم. من ذلك:

خدعت بالخلد تستدنى أقاصيه (ما الخلد من أرب النوامة النهم)

ومع ذلك أنستطيع أن نقول: إن العقاد يشبه فى هذه الناحية صاحبيه؟ الحقيقة أن العقاد كان أكثر منهما تعمقا للشاعر وتصويرا لجوانب إنسانية بارزة فى شخصيته. وكان العقاد نفسه عميقا فى إحساسه بهذه الشخصية، كما كان عميقا فى معانيه التجريدية التى التمس لها الصور الحسية الحية ليزيدها وضوحا وتأثيرا فى النفس. ومن ذلك قوله:

قضيت دهرك تلهيهم وتضحكهم يا للعجائب من أضحوكة القِسَم

لا يوثق الهر رئبالاً ليضحكه فاعجب من الناس لا تعجب من البهم

فهو هنا يفترق عن صاحبيه فى أنه لا يتناول معانى تقليدية، ولا يلجأ إلى صورة حسية مألوفة، ولكنه يشتق معانيه من شعوره، كما يلمس صورة جديدة من حيث عناصرها ومن حيث تركيبها. وهذا يدل على أن الشاعر يبذل جهدا نفسيا فى كتابته هذا الشعر، ولا يتناوله تناولا كيفما يتفق له، وحسب ما يملى عليه الشعور العابر.

إذن فقد افترق العقاد عن صاحبيه فى معانيه وفى طريقة عرضه لهذه المعانى. أما صوره فقد رأينا أنها صور جديدة، تحمل طابعا إنسانيا من حيث إنها تجسم لنا حقائق إنسانية تجسيما واضحا، يثير فى نفوسنا تلك المعانى الإنسانية. وهذه الصور يستغلها الشاعر دائما فى أن يدفع بالمعنى المجرد إلى نفس القارئ من خلال تلك الصور الحسية الموحية.

وقد سبق أن رأينا تنافرا بين ما توحيه الصورة عند شوقى وما يريد أن ينقله إلينا من معنى، ولكن ذلك يختفى فى قصيدة العقاد، فإيحاءات الصور هى نفس المعانى التى يريد الشاعر أن يوصلها إلى نفوسنا، فليس بين الصورة بإيحاءاتها وتلك المعانى أى لون من التنافر. وهذا معناه أنه فى حين نجد أن «شوقيا» ـ وإلى حد ما «حافظا» ـ يلجأ إلى التصوير بما هو صنعة وزخرف للشكل، نجد العقاد يلجأ إلى التصوير ليعطى من خلاله معنى حسيا حيا. وبعبارة أخرى يصدق العقاد فى تصويره حيث يكذب شوقى وأحيانا حافظ. وصدق التعبير خط عريض من خطوط المذهب الجديد فى الشعر.

على أن كثيرا من رواسب المدرسة القديمة ما زال يتمثل فى قصيدة العقاد. وأعتقد أن هذا الأمر طبيعى. فالقصيدة كتبت فى وقت مبكر (١٩١٦)، فى وقت كان الشعر فيه ما يزال تقليدا للقديم، ثم إن التطور لا يحدث طفرة واحدة، فنحن لم نتخلص من مخلفات المدرسة القديمة إلا منذ سنوات.

والرواسب القديمة التى تتمثل فى قصيدة العقاد تتضح فى نسقها. فهى ما تزال متأثرة بالتصميم الخطابى أو طابع الخطابة فى القصيدة القديمة. وأنت حين تطالعها تجد نفسك مضطرا لأن ترفع صوتك وإن كنت تقرؤها لنفسك. وليس ذلك فى أبيات الحكمة التى يطلقها الشاعر من حين إلى آخر فحسب، ولكنه فى طريقة النظم بكاملها، تلك الطريقة التى تجعل للألفاظ ولوقعها قيمة كبيرة تلهى القارئ ـ عند أول قراءتها ـ عما يمكن أن تحتوى عليه من معنى. وكثير من الأبيات تسمعه فيروقك سماعه لأول وهلة، فإذا بحثت عما فيه وجدت ـ بعد الجهد ـ معنى عاديا. والسبب فى ذلك طريقة النظم التى حتمت فى بعض الحالات صورا من التقديم والتأخير، فكثر بذلك استخدام الضمائر العائدة. وفى هذه القصيدة يرتبط العقاد ـ إلى جانب ارتباطه

بالطابع الخطابى وبطريقة النظم ـ يرتبط كذلك بمعجم الشعر القديم، فما تزال كثير من ألفاظه أثرا من آثار الشعر القديم. وهى ألفاظ فقدت كثيرا من حيويتها بالنسبة لنا. وسأسوق هنا بعض الأبيات التى توضح تلك الرواسب. فمن الناحية الخطابية نبدأ بمطلع القصيدة:

أبا القوافى ورب الطرس والقلم ... ماذا أفادك صدق العلم فى الأمم

ثم حين ترتبط الخطابة بالحكمة، وحين تتوالى أبيات الحكمة:

ما أكثر البر باسم لا غناء به ... وأندر البر بالأرواح والنسم

لا يقدر الناس يوما أجر سادتهم ... وإنما يقدرون الأجر للخدم

أجر العظيم زماع فى جوانحه ... يجزيه بالأمن أحيانا وبالألم

ثم حين تدعو طريقة النظم إلى تعقيد التركيب اللفظى نتيجة لكثرة الضمائر العائدة:

أغناه باللهو عما أنت ضامنه ... من ليس يغنيك عنه بالنهى العمم

أما الارتباط بمعجم الشعر القديم فيتضح فى استخدام ألفاظ مثل الأطم واللمم والأين وذرى إرم. وليس الارتباط بالألفاظ وحدها بل بصور التعبير التقليدية.

أو يكبروك فماذا قول مسرجة ... للشمس هذا ضياء الكوكب العلم

أو فى قوله:

تقاربت عندك الأقدار والتهمت ... حياتك الخلق طرا كل ملتهم

مما يذكر بمعانى المدح فى القصيدة القديمة.

ولكن ذلك كله لا يجعل قصيدة العقاد قصيدة تقليدية من كل الوجوه؛ لأن القصيدة ـ بعد ـ قد تضمنت أجزاء من تجاربه، ومحاولة جادة وصادقة لتصوير هذه التجارب.

وكان لابد ـ مع تطور الوعى الفنى ـ أن يحاول الشعراء فيما بعد أن يتخلصوا من رواسب القصيدة الغنائية القديمة بألفاظها وصورها وشكلها وكل مبادئها الفنية، وأن يؤصلوا مبادئ جديدة يحققونها فى أشعارهم. وقد مر بنا نموذجان لهذا الشعر الجديد، أحدهما للشاعرة العراقية «نازك الملائكة» والثانى للشاعر السودانى «جيلى عبد الرحمن». ويعرف العالم العربى الآن عددا لا يحصى من الشعراء الجدد الذين يمثلون الاتجاه الجديد فى الشعر العربى، وقد تكاثر إنتاج هؤلاء فى الأعوام الماضية، ولست فى مجال إحصاء للشعراء الذين يتأثرون بالمنهج الجديد فى القاهرة وبغداد ودمشق وبيروت وغيرها، فإن عددهم الآن يفوق الحصر، ولكننا لو وقفنا أمام قصيدة كقصيدة «الملك لك»[1] لتبينت لنا خصائص القصيدة الجديدة. والحق أنها الخصائص التى تتجمع فيما سبق أن سميناه «القصيدة الطويلة»، وهى خصائص فكرية وفنية. فهناك الفكرة أو الشعور العام الذى يسير على كل وحدات القصيدة ليجعل منها جميعا كلا متماسكا، وبناء فكريا متكاملا، ثم هناك الشكل الشعرى الذى جاء نتيجة حتمية لذلك البناء النفسى. وظهرت فلسفة جديدة لاستخدام الكلمة وتكوين الصورة، كما ظهر فى القصيدة الطابع القصصى السردى:

أواحدتى ربما تعجبين، وقد تسألين:

لماذا إذن يا صديقى ينور عينيك فيض سرور وحب؟

حكاية هذا ـ على طولها ـ لا تثير السأم.

سأحكى الحكاية من بدئها. . .

لحد الختام.

***

صباى البعيد

أحن إليه. .

ويمضى الشاعر يرسم صور الطفولة وأحلامها وأوهامها. والطفولة مرحلة فى حياة الإنسان لا تنفصل عن الأم. وهنا يرسم الشاعر صورة حية للأم المصرية بأوهامها ومعتقداتها، وللطفولة، من خلال مشاهد متنوعة:

(١) للشاعر صلاح الدين عبد الصبور، نشرت بمجلة «العالم العربى» التى تصدر فى القاهرة، عدد أكتوبر سنة ١٩٥٣، نشرت بعد ذلك فى ديوانه «الناس فى بلادى».

إلى أمى البرة الطاهرة.

تخوفنى نقمة الآخرة.

ونار العذاب

وما قد أعدوه للكافرين

وللسارقين وللاعبين

وتهتف إن عثرت رجليه

وإن طنّنت نحلة حوليه

«باسم النبى»

***

وفى الليل كنت أنام على حجر أمى

وأحلم فى غفوتى بالبشر

وعسف القدر

وبالموت حين يدك الحياة

وبالسندباد وبالعاصفة

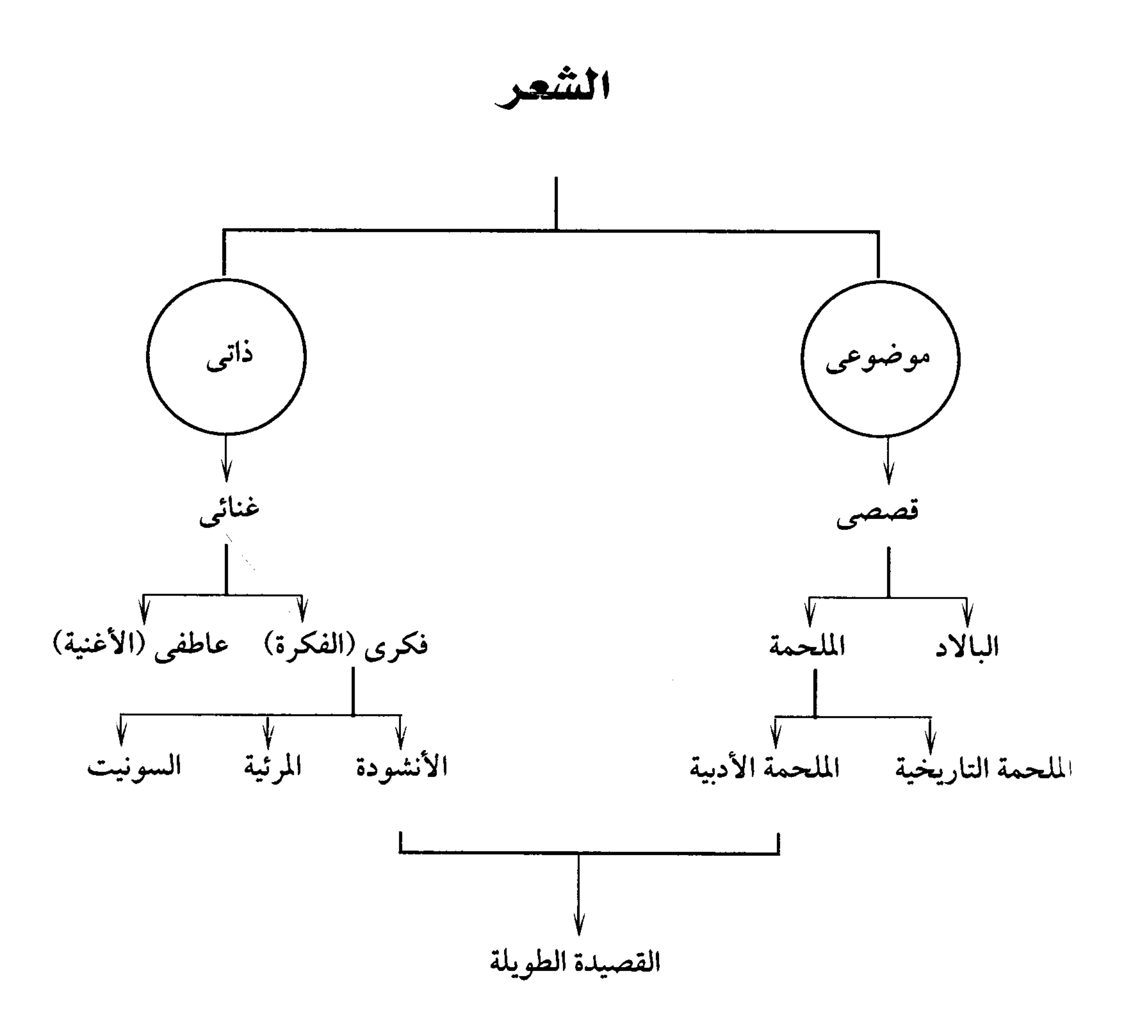
وبالغول فى قصره المارد

فأصرخ رعبا...

وتهتف أمى: «باسم النبى».....

ولست الآن بسبيل الدراسة التحليلية لهذا الشعر أو هذه القصيدة، وقد عرضت جزءا منها فقط - لأنها طويلة - يكفى لكى نتبين كيف استغنى الشاعر عن معجم الشعر القديم، وصار يستخدم اللفظ الذى ينقل المعنى مباشرة إلى المتلقى، وكيف يستخدم الألفاظ ذات المضمون الرمزى العام (السندباد - الغول - باسم النبى) ليزيد من حيوية الصورة أو المشهد. فإذا تركنا الألفاظ والصور ظهر لنا أن الشكل التقليدى للشعر لا يتمثل فى هذه القصيدة. فليس هناك بيت بالمعنى المعروف لبيت الشعر، بل هناك سطور بعضها طويل وبعضها قصير وبعضها بين بين. ليس هناك الشطران المتساويان اللذان ينتهيان دائما بقافية رتيبة تتكرر فى كل أبيات القصيدة، فلم يبق من كل ذلك إلا وحدة

الوزن، أى التفعيلة (فعولن - فى هذه القصيدة مثلا)، وقد يكون السطر الواحد تفعيلة أو أكثر بحسب دفقة الشعور وبحسب تكون المعنى تكونا طبيعيا. وهناك فى الواقع قافية ولكنها ليست رتيبة ولا مملة. وبذلك تتنوع الموسيقى فى القصيدة، وتتلون بحسب المشاعر المتشابكة المعقدة، تماما كما تتنوع أنغام اللحن السيمفونى. وبذلك أصبحت القصيدة بنية موسيقية تختلف عن كل قصيدة أخرى، بجانب أنها فى الوقت نفسه بنية نفسية وفكرية. ويصطدم الشاعر فى إنجازها بكل مشكلات التعبير القديمة، ولكنه يتغلب أخيرا على كل صعوبة. وهذا التغيير الذى تناول جوهر القصيدة كما تناول شكلها مرجعه - فى رأيى - إلى أن فهمنا لمهمة الشعر قد تغير عن الفهم القديم تغيرا كبيرا.



الفصل الثانى
الفن القصصى

تعريف الفن القصصى:

تواجهنا فى بداية كل فصل مشكلة التعريف، ولكننا لم نشأ أن نبدأ بهذه المغامرة؛ لأننا نؤمن بأن التعريف نهاية عملية التفكير لا بدايتها. ومن ثم فإننا لن نغامر بتعريف الفن القصصى، ولكننا سنكتفى بأن نتحدث عنه، عن طبيعته، وعن عناصره ووسائله، وعن أنواعه وأغراضه. وأحسب أن معرفة ذلك تغنينا عن وضع تعريف قد يكون آخر الأمر قاصرا.

مادة العمل القصصى:

ونحن حين نفحص الفن القصصى نجد أنه يتضمن أحداثا جزئية كثيرة، وخبرات متنوعة، هى فى الحقيقة المادة التى تكون منها هذا العمل. والحق أن الكاتب القصصى يستغل فى عمله هذه المادة التى توفر عليها، فهو فى حياته قد اصطدم بكثير من المشكلات التى نجح - أو أخفق - فى حلها، وهو فى ذلك قد اتصل بعدد لا حصر له من الناس، وتفاعل مع كثير منهم، وهو فى كل لحظة يعاصر مجموعة من الحوادث أو الأفعال التى لا يمكن أن توجد الحياة بدونها، فى البيت وفى الطريق وفى العمل وفى النادى. ولا شك أن كل هذه الأشياء تصادف كل إنسان غيره، فليس هو وحده الذى يعيش بين الناس، ولكن لم يحدث أن أصبح جميع الناس كتاب قصة. حقا إن كل إنسان يستطيع أن يحكى لك حكاية أو يقص عليك حادثة شاهدها أو وقعت له، أعنى أن الاستعداد القصصى خاصة إنسانية يشترك فيها جميع الناس، ولكن كاتب القصة يختلف عن كل إنسان فى أنه ينظر إلى الأشياء الواقعة نظرة خاصة. فهو لا يقف منها عند السطح، ولكنه يتعمقها ويفرز عليها من أفكاره وخياله، ويجعل لها تكوينا آخر وفلسفة أخرى، ثم هو يختزن كل ذلك فى نفسه ليستغله فى يوم من الأيام، وهو حين يعود إلى نفسه لكى يستمد من ذلك المخزون فإنه لا يستمد منه اعتباطا، ولكنه يستمد منه ما له أهمية خاصة؛ لذلك كانت مادة العمل القصصى الناجح دائما مادة لها هذه الصفة، أعنى صفة الأهمية. ولا تأتى أهمية هذه المادة من أهمية الحادث مثلا، أو أهمية التاريخ؛ لأن الحادثة فى ذاتها مهما كانت أهميتها الخاصة لا تكفى لإخراج عمل قصصى ناجح، وإلا كان من السهل على كل إنسان أن يختار الحوادث الكبرى ليتخذ منها مادة قصصية. الحق أنه ليس كل القصص التى تتناول الحوادث الكبرى ذات قيمة أدبية، ولكن القيمة تأتى من أن الكاتب قد تعمق هذه الحادثة، ونظر إليها من جوانبها المتعددة. وبعبارة مجملة نقول: قد أكسبها قيمة إنسانية خاصة؛ ولذلك قد تكون الحادثة

فى أصلها بسيطة وصغـيرة، ولكن القصاص يرى فيها ـ من وجهـة نظر خاصة ـ أهمية تجعلها تفوق فى نظره أهمية كثير من الحوادث الأخرى.

وإذا قلنا أن الكاتب يختار الحادثة المهمة ـ صغيرة كانت أم كبيرة ـ فإننا نقدر قيمة معنى الاختيار فى تكوين العمل الأدبى. فـالحوادث التى تصادفنا فى القصة ـ أى قصة ـ لم تكن بالضرورة سلسلة من الحوادث التى وقـعت على هذا النسق فى الحياة. فلم يكن لها هذا الترتيب الزمنى ولا الوضع المكانى اللذان أخذتهما فى سياق القصة، ولكنها فى الحقيقة أشتات من الحوادث التى مر بها الكاتب فى حياته، أو عرفها بطريق من الطرق، واتخذ منها فى حينها موقـفا معينا، وفلسفها فلسفة خاصـة، واختزنها فى نفسه. وهذه الأشتـات تجتـمع فيهـا حادثة من هنا وحـادثة من هناك، وشىء وقع فى حيـاة الكاتب وشىء مضى عليه عـهد طويل. حتى إذا جاءت عملية الإبداع الفنى للقـصة كانت هذه الأشتات على اسـتعداد دائم لأن تمده بما يلزم. وحتى عندما تكون هناك حـادثة أساسية كبيرة. ولتكن حادثة تاريخية مثلا، يرتبط الكاتب بمجملها بالضرورة، فإن الكاتب لاينى يستخـدم هذه المادة الخاصة التى كونها لنفـسه ويختار منهـا. إن العالم ملىء بالحوادث، ولكن عمل الكاتب القصصى هو أن يختار منها المجموعة التى يستطيع بها أن يكون شيئا له كيان ومعنى، تماما كما يصنع النحـات الذى يستطيع أن يستخرج من الحجر المهوش ـ أى نوع من الحجـر ـ تمثالا له كيان ومـعنى، أو أن يختار من بين كل حصى الـصحراء مجموعة بذاتها يؤلف بينها ليخرج من ذلك كله الشىء الذى له دلالة خاصة.

عملية الاختيار:

فإلى جـانب أهمية المادة التى يسـتغلها الكاتب هناك عـملية اختيـار تأخذ اللازم وتستبعد ما لا نفع له.

وهناك من يميل إلى أن يحـدد أهمية الشىء بأن يكون الكاتب نفسـه قد عاناه أو خبـره؛ لأنه عندئذ لا يملك إلا أن يكون أمينا فى نقله واستـخدامه. ففى نطاق خـبرة الكاتب الخاصة يكون لما يعـرضه فى عمله القصصى أهميـة. فإذا هو حاول الخروج عن ميدان تجاربه الخاصة، وخبراته التى حصلها بنفسه، وقع لا محالة فى عيب لا يغتفر فى العمل الأدبى، وهو ألا يكون أمينا وصادقا. وبناء على ذلك فإنك إذا كنت تكتب قصة وتحركت بإحدى شخصياتها إلى بيـئة لم تعرفها ولـم تخبرها عن قرب، أو إلى مكان لم تزره ولم تعرف أهله، فإنك لن تستطيع أن توفر لقصتك صفة الأمانة تلك. ويتبع ذلك أن تفقد قصتك أهمـيتها؛ لأنك تقدم فيها شيئـا لم يمر بوجدانك، فضلا عن أنه - فى أغلب الأحوال - يكون بعـيدا عن الحقيـقة. فمثلا إذا حـاول كاتب من طبقة مـعينة أن يمتد إلى تصوير أجزاء من بيئة طبقة أخـرى لم يعش فيها ولم يعرفها عن قرب فإنه لن

يكون صادقا فى انفعاله بها ولا أمينا فى تصويره لها. وإذا تحدث إليك فى قصته عن المغامرة التى مر بها أحد أشخاص قصته فى عرض البحر وهو لم يسبق له أن ركب البحر ولا عرف أهواله فإنه لن يستطيع أن يقدم إليك شيئا له أهمية. والمسألة لا تقف عند مجرد الخبرة بالأشياء، بل كذلك الخبرة بالأشخاص وطباعها وحقائقها. فالمرأة التى تحاول أن تكتب قصة تصور فيها أمورا خاصة بالرجال وهى لا تعرف ما يكون بين الرجال فى جلساتهم وحياتهم الخاصة؛ لأنها - عمليا - لا تستطيع أن تعرف ذلك، لا يمكن أن تكون لقصتها أهمية؛ لأنها لم تقم على خبرة شخصية عملية صادقة بطبيعة الرجال.

والواقع أن هذا الرأى يتضمن كثيرا من الحقيقة، ولكنه ليس صحيحا كل الصحة؛ وذلك أننا نستفيد من تجارب الآخرين أكثر مما نستفيد من تجاربنا، ونحن فى قراءتنا نحصل قدرا من الخبرات هو أضعاف أضعاف مانحصل بأنفسنا لأنفسنا من خبرات، فحياة الإنسان محدودة بالزمان الذى يستطيع أن يعيشه، ومحددة بالمكان الذى يستطيع أن يعيش ويتحرك فيه. ويتبع ذلك أن تكون خبرة الإنسان الذاتية محدودة بهذين الحدين، ولكن خبرته التى يحصلها من خلال تجارب الآخرين لا تكاد تحدها حدود؛ لأنه يستطيع أن يعرف الكثير عن حياة سكان جزيرة جاوة مثلا، كما يستطيع أن يعرف الكثير عن حياة النحل أو النمل، وكذلك يستطيع أن يدرس شخصية «أوديب» و «أبو نواس» و«هملت» وغيرهم من النماذج البشرية ذات الأهمية. وبعبارة مجملة يستطيع أن يعرف كل شىء دخل فى نطاق التاريخ والأسطورة، سواء عن طريق القراءة أو الرواية. وكما تلفت الكاتب القصصى أشياء بعينها فى الحياة التى يعيشها ويتخذ منها موقفا بذاته، ويفلسفها فلسفة خاصة فكذلك تلفته أشياء بذاتها من ذلك الذى يقرأ عنه أو يروى له، فيسقط منها موقفا بذاته ويفلسفها فلسفة خاصة ويتخذ منها مادة لعمله القصصى. ويحدث هذا بصورة واضحة فى القصة التاريخية.

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم كيف يشتق الفن القصصى - ككل الفنون الأدبية - مادته من الحياة.

عناصر العمل القصصى:

ولكن العمل القصصى لا يستوى حتى تتوافر له عناصر بذاتها. فهناك حوادث وأفعال تقع لأناس أو تحدث منهم. وبذلك يوجد العنصر الثانى وهو عنصر الشخصية. ووقوع الحادثة لابد أن يكون فى مكان وزمان. وهذا هو العنصر الثالث. ثم هناك الأسلوب الذى تسرد به الحادثة، والحديث الذى يقع بين الشخصيات. والعنصر الأخير هو الفكرة أو وجهة النظر، فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر فى الحياة وبعض مشكلاتها. وكل العناصر السابقة ليست سوى أدوات تكشف لنا بها القصة عن طريقة المؤلف فى النظر إلى الحياة. وفهمه لها وموقفه العام منها.

وفيما يأتى دراسة سريعة لعناصر العمل القصصى:

١- الحادثة:

الحادثة فى العمل القصصى هى مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه «الإطار» plot؛ ففى كل القصص يجب أن تحدث أشياء فى نظام معين. وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فإن النظام هو الذى يميز إطارا عن آخر. فالحوادث تتبع خطا فى قصة، وخطا آخر فى قصة أخرى[١].

والذين يتعرضون لنقد القصة عندنا يتحدثون عما يسمونه «الحبكة» بدلا من الإطار، ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصيتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة. فسرد أى مجموعة من الحوادث مرتبطة بما يلزم من الشخصيات، لا يكفى حتى تعد ما يسرد قصة فنية؛ فالسرد خاصية أيضا للكتابة التاريخية. فالحبكة الفنية إذن فى المفهومات الشائعة لها شىء يضاف إلى السرد ليجعل من الأشياء المسرودة بناء متماسك الأجزاء ، يؤدى هدفا واحدا.

الحادثة الفنية هى تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا ، التى يضمها إطار خاص.

وإذا كنا هنا نتحدث عن عنصر الحادثة فينبغى أن نذكر نوعا من القصص يعنى عناية خاصة بالحادثة وسردها، وتقل عنايته بالعناصر القصصية الأخرى، ويسمى هذا النوع «قصة الحادثة»[٢] أو «القصة السردية».

وفى القصة السردية تكون الحركة «action» هى الشىء الرئيسى، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق، فالحركة عنصر أساسى فى العمل القصصى. وهى نوعان: حركة عضوية وحركة ذهنية. والحركة العضوية تتحقق فى الحوادث التى تقع، وفى سلوك الشخصيات، وهى بذلك تعد تجسيما للحركة الذهنية التى تتمثل فى تطور الفكرة العامة نحو الهدف الذى تهدف إليه القصة.

٢- السرد:

حين نقرأ القصة تتمثل الحادثة فيها ولكن من خلال تلك الألفاظ المنقوشة على الورق، أى من خلال اللغة. والسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة

---

(1) Edwin Muir: The Sructure of the Novel., the Horgarth Press, London 1949, p. 16.

(٢) انظر المرجع السابق.

لغوية، فحين نقرأ مثلا: «وجرى نحو الباب وهو يلهث، ودفعه فى عنف، ولكن قواه كانت قد خارت، فسقط خلف الباب من الإعياء» نلاحظ هذه الأفعال: جرى، يلهث، دفع، خار، سقط، فهذه الأفعال هى التى تكون فى أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفنى لا يكتفى عادة بالأفعال، كما يحدث فى كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائما أن السرد الفنى يستخدم العنصر النفسى الذى يصور به هذه الأفعال(وهو يلهث، فى عنف، من الإعياء - فى المثال السابق). وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية، ويجعله لذلك فنيا.

وبينما يرتبط المؤلف المسرحى بطريقة واحدة لكى يحكى قصته - وهى السرد الذى يتمثل من خلال الحوار الذى يجرى بين الشخصيات - فإن لكاتب القصة أن يختار واحدة من ثلاث طرائق: الطريقة المباشرة أو الملحمية epic، وطريقة السرد الذاتى autobiography وطريقة الوثائق. والطريقة الأولى مألوفة أكثر من غيرها، وفيها يكون الكاتب مؤرخا يسرد من الخارج. وهو فى الطريقة الثانية يكتب على لسان المتكلم، وبذلك يجعل من نفسه وأحد شخوص القصة شخصية واحدة. وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية. وفى الطريقة الثالثة تتحقق القصة عن طريق الخطابات أواليوميات أوالحكايات والوثائق المختلفة، ومن الواضح أن لكل من هذه الطرائق الثلاث مزاياها لخاصة؛ لأنه فى حين تفسح الطريقة المباشرة دائما أبعد المدى، وتعطى أكثر قدر من حرية الحركة، فإنه يمكن الحصول على متعة أعظم وأقرب إلى النفس عن طريق استخدام طريقة المتكلم أو طريقة الوثائق(١).

٣-البناء:

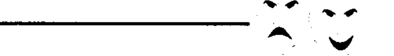
لقد عرفنا أن الكاتب يختار وقائع بذاتها، يؤلف بينها، ويكون منها البناء الكامل للحادثة.

وهناك صور عدة لبناء الحادثة القصصية بناء فنيا. ويمكن أن يقال أن كل قصة لها صورة بنائية خاصة بها، ومع ذلك فقد أمكن ضبط مجموعة من الصور البنائية العامة.

وهناك- صور بصفة عامة- صورتان لبناء الحبكة القصصية هما: الصورة الانتقائية والصورة العضوية organic. وفى الصورة الأولى لا تكون بين الوقائع علاقة كبيرة ضرورية أو منتظمة . وعندئذ تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل الذى يربط - بوصفه النواة الشخصية المركزية - بين العناصر المتفرقة. وقصص المغامرات بعامة تمثل

---

(١) انظر: Hudson: An Intoduction to the Study of Literature., pp. 1978.



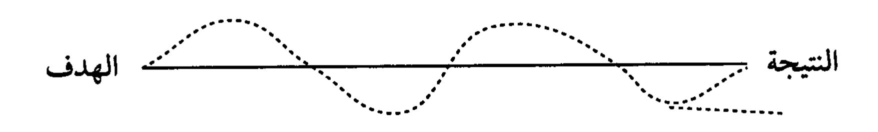
هذا النوع. مثال ذلك قصة «روبنسون كروزو»(١)، فالأشياء فيها تتحدث، والشخصيات تلتقى وتفترق، ولكنها ليس لها عمود فقرى بنائى واضح، أو وحدة عضوية. وليس من الضرورى لكاتب فى هذه الحالة أن يعرف كل تفصيلات القصة قبل أن يبدأ كتابتها، بل يكفى أن يكوّن فى ذهنه معرفة عامة بالطريق الذى ستتبعه القصة.

أما فى الصورة البنائية العضوية فإن القصة مهما امتلأت بالحوادث الجزئية المنفصلة الممتعة فإنها تتبع «تصميما» عاما معقولا. وفى خلال هذا التصميم تقوم كل حادثة تفصيلية بدور حيوى واضح. فهناك شيء أكثر من مجرد الفكرة العامة عن مسار القصة. فالخطة كلها لابد أن تعد بصورة مفصلة، وأن تنظم الشخصيات والحوادث بحيث تشغل أماكنها المناسبة، وأن تؤدى كل الخطوط إلى النهاية.

وينبغى أن يكون واضحا أن الصورة البنائية تختلف من نوع قصصى إلى آخر. فالصورة البنائية التى تتمثل فى الرواية لا يمكن أن تصلح لبناء قصة قصيرة. والصورة البنائية الأولى التى سبق ذكرها هى أنسب صورة للرواية، فى حين أنها لا تصلح للقصة القصيرة. والصورة الثانية تصلح للقصة دون القصة القصيرة؛ لأن القصة القصيرة بحكم طبيعتها تتطلب صورا بنائية خاصة.

وأبسط صورة لبناء القصة - وهى الصورة المألوفة بصفة عامة - هى تلك التى تتمثل بين طرفى الصراع، وهما الهدف والنتيجة. فإذا كان (أ) يهدف إلى الزواج من (ب) برغم منافسة(ج) وممانعة(د) فإنه إما أن ينجح أو يخفق. ونجاحه هو النتيجة. وهو فى سبيله إليها سيصادف حوادث مفاجئة كثيرة تقربه من النجاح حينا ومن الإخفاق حينا، وهذه الحوادث المفاجئة يمكن أن تقع فوق الخط المستقيم وأسفله، ذلك الخط الذى يمتد بين طرفين هما الهدف والنتيجة، والذى يخترقه خط الحركة فى القصة عدة مرات فى اجتيازه من مفاجأة نجاح إلى مفاجأة إخفاق، حتى يتصل أخيرا بالخط المستقيم عند نهايته، أو أسفله ، تبعا للهدف الأخير أو فقدان الهدف الرئيسى من حركة القصة(٢).

والشكل الآتى يوضح هذه الصورة:



---

(١) Robinson Crusoe، اسم رواية لـ «دانيال ديفو» Daniel Defoe وهو كاتب إنجليزى (١٦٦٠ - ١٧٣١)، وقد كتب هذه الرواية فى عام ١٧١٩.

(2) Westland: literary Appreciation, p. 211.

وينقسم هذا الخط عادة إلى عدة مراحل، فيبدأ بالمقدمة التى قد تشغل فصلا أو أكثر من أول القصة، وفيها نعرف الأشياء اللازمة لفهم ما سيأتى. ثم تبدأ «الواقعة الأولى» وتبدأ معها عملية البناء . ثم تأتى بعد ذلك «الحوادث المفاجئة» وهى تفقد قيمتها الفنية إذا لم تأت منطقية فى موضعها. وينمو «الصراع» مع نمو «الحركة» فى القصة حتى نصل إلى أقوى الحوادث إثارة وهى عادة تتمثل فى أشد المواقف تعقيدا فى عملية البناء، أى فيما يسمى بذروة التعقيد. ثم تبدأ الأشياء فى مرحلة «التنوير - de-nouement»، وهذه المرحلة تفتح طرقا مختلفة إلى نهاية القصة. وهى فى القصص ذات «النهاية السعيدة» تزيل العراقيل التى تعوق الوصول إلى الهدف الرئيسى، وعندئذ تظل فى حاجة لرؤية كيف يتم ذلك فى الواقع. أما فى قصص «المآسى» فإن مرحلة التنوير تشمل مواجهة عقبة على الأقل هى غاية فى الصعوبة للوصول إلى الهدف الرئيسى. وهنا يجب أن نعرف ما سيحدث للناس الذين صادفهم سوء الحظ. وفى تطور القصة من مرحلة التنوير إلى نهايتها الحقيقية (وهى المرحلة التى تعرف فنيا بالكارثة catastrophe) يتمثل «القرار الحاسم resolution » وهى مرحلة تحتاج إلى مهارة؛ لأنه فى هذا الموضع - أكثر من أى موضوع آخر - غالبا ما يفقد القارئ تشوقه بسهولة.

هذه هى الصورة البسيطة لبناء هذه القصة، وهناك بطبيعة الحال صور أخرى معقدة لا تحصى.

٤- الشخصية:

إن الأشخاص يشغلون جزءا كبيرا من حياتنا إذا نحن قدرنا ألوان التفاعل التى تتم بيننا وبينهم، والتى تثير كثيرا من المشاعر، وألوانا من العطف، وتولد الفكرة أثر الفكرة. والقصة معرض لأشخاص جدد، يقابلهم القارئ ليعرفهم، ويتفهم دورهم، أو يحدد موقفهم «وطبيعى أنه من الصعب أن نجد بين أنفسنا وشخصية من الشخصيات التى لم نعرفها ولم نفهمها نوعا من التعاطف. ومن هنا كانت أهمية التشخيص characterization فى القصة، فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وجدانيا مع الشخصية، يجب أن تكون هذه الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهى تتحرك، وأن يسمعها وهى تتكلم، يريد أن يتمكن من أن يراها رأى العين»[١].

وكما رأينا أن هناك نوعا من القصة يعرف بقصة الحادثة فإن هناك أيضا «قصة الشخصية» فى الأولى تتمثل الوقائع events وفى الأخرى المواقف attitudes. فى الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولا ثم تختار الشخصيات المناسبة، وفى الأخرى يكون العكس.

(1) H. Shaw & Bement: Reading the Story., Harper and Brothers. New York 1941, p. 8.

على أن الشخصيات ذاتها فى القصة نوعان: نوع يمكن أن نسميه «الشخصية الجاهزة flat character» أو المسطحة، وهى الشخصية المكتملة التى تظهر فى القصة - حين تظهر - دون أن يحدث فى تكوينها أى تغير، وإنما يحدث التغير فى علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب. أما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد. والنوع الثانى يمكن أن نسميه «الشخصية النامية round character»، وهى الشخصية التى يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها فى كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها. والذوق الحديث يفضل النوع الثانى من الشخصية[١].

ومن القصص التى تهتم بالشخصية نوع يسمى «البيكارسك Picaresque»، وقد ازدهر فى القرن السادس عشر، وفيه يتناول الكاتب شخصية أساسية خلال سلسلة متتابعة من المشاهد، كما يقدم مجموعة كبيرة من الشخصيات. ومن خلالها يقدم الكاتب نوعا من المعلومات، كما يرسم صورة للمجتمع. والفرق بين هذا النوع من القصة وبين الرواية هو أن البيكارسك واقعية، فى حين أن الرواية تحكى عادة مغامرات خيالية. وأوضح مثال لهذا النوع فى أدبنا هو قصة «الأرض» للكاتب عبد الرحمن الشرقاوى، فليس فيها حادثة ولكن مجموعة من الوقائع التى ارتبطت بالشخصيات ذاتها. والشخصيات نفسها شخصيات جاهزة نتعرف عليها منذ أن نقابلها، ولا يكاد موقفها فى الغالب يتغير، وهى فى خلال القصة تمر بنا فى مشاهد مختلفة تؤكد ذاتها، وقد تكرر نفسها، ولكنها مشاهد واقعية حية، ومن خلالها رسم الكاتب صورة للمجتمع الريفى.

على أن انقسام القصة إلى قصة حادثة وقصة شخصية لا يتمثل بهذه الحدة، وكل ما فى الأمر أن كاتبا يولى الشخصية اهتماما أكبر، وآخر يهتم بالحادثة، ولكن القصة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلوا تاما سواء من الشخصية أو الحادثة.

وهناك من يعادل فى الأهمية بين الشخصية والحادثة، فيعطى هذه من العناية ما يعطيه تلك. وبذلك يظهر نوع جديد من القصة «يسمى Old morality». هى القصة التى تجمع بين طابعى القصة السردية والقصة التشخيصية[٢].

٥.الزمان والمكان:

كل حادثة تقع لابد أن تقع فى مكان معين وزمان بذاته. وهى لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما. والارتباط بكل

---

(١) انظر: Muir: op cit, p. 26.

(٢) انظر المرجع السابق ص ٣٣.

ذلك ضرورى لحيوية القصة؛ لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة. ويسمى هذا العنصر «Setting»، ويقوم بالدور الذى تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئا مرئيا يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية، فهو هنا يقوم بنفس الدور الذى تقوم به الموسيقى المصاحبة للمسرحية أو القصة السينمائية. وأخيرا يصبح التصوير مهما أحيانا، حتى أنه يكاد يقوم بدور الممثل فى القصة، أى تكون له قوة درامية[١].

وهناك نوع من القصة يسمى «قصة الحقبة»، وهى قصة لا تحاول أن تطلعنا على الحقيقة الإنسانية التى تصدق فى كل عصر، بل تكتفى بمجتمع فى مرحلة انتقال، وبالشخصيات التى لا تكون حقيقية إلا بمقدار تمثيلها لذلك المجتمع[٢]. وقصة «أنا الشعب» التى سندرسها فى نهاية هذا الفصل تمثل هذا النوع.

٦. الفكرة:

يتساءل القارئ المتوسط عن «الإطار» فى القصة، وهو يعنى بذلك عادة «ماذا حدث؟»، ولكن عندما نحلل القصة لا يكون لهذا السؤال من الأهمية ما يكون لسؤالنا: لماذا حدث؟ صحيح أن نهاية كل قصة تعطى نوعا من النتيجة، فهناك شىء «يحدث» حقا، ولكن أسباب هذه النتيجة أكثر أهمية من الحوادث الواقعة ذاتها، فخلف الحوادث يقع المعنى. وهذا المعنى يقبله القارئ أو يرفضه، معتمدا على ما إذا كان المؤلف قد كان قادرا على إقناعه بأن النتيجة تتفق سواء مع خبرته بالحياة أو مع الحياة كما يصورها المؤلف [٣].

فالقصة إذن إنما تحدث لتقول شيئا. لتقرر فكرة، فالفكرة هى الأساس الذى يقوم عليه البناء الفنى للقصة. «والموضوع الذى تبنى عليه القصة لا يكون دائما إيجابيا فى أثره، فمع أنه يجب أن يقرر - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - حقيقة عن الحياة أو السلوك الإنسانى فإنه غير مطالب بأن يحل مشكلة. وقد بين كاتب القصة القصيرة الروسى العظيم «تشيكوف»[٤] ذات مرة لصديق شاب أن هناك فرقا بين حل المشكلة ووضعها وضعا صحيحا، فيكفى الفنان - كما قال - أن يصور مشكلته تصويرا صحيحا»[٥].

---

(1) Reading the Short Story, p. 10.

(2) Muir: p. 117.

(3) Reading the Short Story, p. 11.

(٤) أنطون بافلوفيتش تشيكوف Anton Powlovich Chekhow (١٨٦٠ - ١٩٠٤): كاتب مسرحى، ومؤلف أقاصيص روسى، ويعد من أئمة القصة القصيرة فى العصر الحديث.

(٥) نفس المصدر ١٣.

وحين نبحث عن مصدر إعجابنا بقصة قرأناها سنجد أن فكرتها كان لها أثر فى هذا الإعجاب. ولكن هل نحن نقرأ العمل الفنى لفكرته فحسب!! إن القصة صورة للحياة، ونحن نعرف الحياة معرفة جيدة وننتظر من القصة دائما أن تكون صادقة، حية، مقنعة، كالحياة الواقعة. ولكن القصة تمتاز بأن لها صورة فنية خاصة، فالكاتب يقدم إلينا قصة - وقصة بالذات - حين يقدم إلينا فكرة. وهنا تحدث مفارقات غريبة، فقد تكون القصة ناجحة من حيث الإطار الفنى ولكنها تنطوى على فكرة لا تروقنا. وهناك أيضا قصص ممتلئة بالحياة، ومع ذلك تفقد الشكل الفنى. وأوضح مثال لذلك قصة تولستوى[١] الشهيرة «الحرب والسلام»، فنحن نعجب بها برغم افتقارها إلى الوضوح الشكلى. يقول عنها «لبوك»: «إن عمل القصاص أن يخلق الحياة، والحياة هنا قد خلقت بلا جدال، والذى ينقص هو الرضا الناتج عن الصورة السوية المتماسكة. وكان من الخير وجودها، هذا كل ما فى الأمر، ولكننا قد حصلنا على قصة رائعة بدونها»[٢].

ومعنى هذا أن مصدر إعجابنا لا يمكن دائما أن يحدد بقاعدة؛ لأننا فى كل قصة ينكشف لنا شىء جديد. ولكن المؤكد أن القصة - ككل عمل فنى - لا يتحدد لها شكل حتى تتحقق فيها فكرة الكاتب. فتحقق الفكرة يفترض بالضرورة وجود شكل. لتكن فكرة الكاتب فى موضوع كموضوع الخيانة الزوجية مثلا أن الزوج هو المسئول عن خيانة زوجته إياه. فهو لكى يحقق هذه الفكرة يبنى قصته على النحو الذى يحققها. فإذا نحن أعجبنا بفكرة القصة فإننا نكون فى الوقت نفسه قد أعجبنا بالصورة التى أديت فيها هذه الفكرة. وأى خلل فى هذه الصورة سيكون له أثره فى الفكرة. وبعبارة أخرى فإن فكرة أى قصة تتحقق بتحقق القصة ذاتها.

وكما أن هناك أنواعا من القصة تعنى عناية خاصة بالحادثة أو بالشخصية، فهناك القصة التى تهتم اهتماما أكبر بالفكرة، ويقل الاهتمام فيها بالتشخيص وبالسرد. ومعنى هذا أن الشخصيات تتصرف وفقا لفكرة الكاتب لا تبعا لتكوينها الخاص. وبذلك قد تكون تصرفاتها منطقية، ولكنها برغم ذلك لا تكون مؤثرة؛ لأنها فقدت حريتها أمام التوجيه الخاص الذى يوجهها به المؤلف، ففى قصة الفكرة يغلب الجانب المنطقى جانب الضرورة، ويقل جانب الحرية، ولا تتساوى أهمية المنطقية والتلقائية، أو لنقل الضرورة والحرية، إلا فى نوع خاص من القصة يسمى «القصة الدرامية»، ففيها تتصرف

---

(١) الكونت ليو تولستوى Count Leo Tolstoly روائى روسى، أشهر آثاره: «الحرب والسلام» war and peace (١٨٢٨ - ١٩١٠).

(2) Percy Lubbok: The Craft of Fiction., Traveller's Libr., 1926, p. 40.



الشخصيات تصرفات منطقية أو التصرفات الضرورية، ولكنها فى الوقت نفسه تصدر عن الشخصيات ذاتها وهى فى كامل حريتها، لا مسيرة كما يريد الكاتب، وقصة «مرتفعات وذرنج» للكاتبة «إميلى برونتيه»(١) أوضح مثال لهذا النوع.

هذه هى عناصر الفن القصصى، والدور الذى يقوم به كل عنصر فى أنواع القصة المختلفة، التى تهتم بعنصر أكثر من اهتمامها بغيره.

على أن الأنواع القصصية الرئيسية يفرق بينها عادة بفروق فنية أخرى. وهذه الأنواع فى: الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة(٢).

والرواية Romance هى أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم، وهى ترتبط بالنزعة الرومانتيكية ونزعة الفرار escapism من الواقع، وتصوير البطولة الخيالية. وفيها تكون الأهمية للوقائع، حتى أن «سانتسبرى» يميز الرواية بأنها قصة الواقعة، عن القصة Novel التى هى قصة الشخصية والدافع(٣).

القصة القصيرة:

وقد تحدثنا فيما مضى عن القصة كثيرا.

أما القصة القصيرة فقد قال عنها أعظم كتابها الأمريكيين «إدجار ألان بو»(٤). «إن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع impersssion. ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التى عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهى تمثل حدثا واحدا يقع فى وقت واحد. وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التى أثارها موقف مفرد»(٥).

وفى هذه العبارة إيجاز لطبيعة القصة القصيرة لا إيجاز بعده، ولم يفت «بو» أن يتحدث عن حجم القصة القصيرة، فقد حدد ذلك بمقياس زمنى حين قرر أنها «تتطلب

---

(١) إميلى برونتيه Emily Bronte (١٨١٨ - ١٨٤٨) روائية إنجليزية. وقد كتبت رواية «مرتفعات وذرنج» Withering عام ١٨٤٧.

(٢) أفضل أن أطلق لفظ الأقصوصة على ما يسمى Short - Short story محتفظا بالقصة القصيرة لما يسمى short story.

(٣) انظر:

R. Liddle: A Treatise on the Novel., Jonatan Cape, London 1947, pp.. 16 - 17.

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٩٤٩): كاتب وشاعر أمريكى، يعد أحد أبرز كتاب القصة القصيرة فى العالم.

(5) The Encyclopedia Britannica, vol. 20. p. 589.

من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة»[١]. وجميع النقاد يتفقون على المبادئ الأساسية التى وضعها «بو» للقصة القصيرة، ولكننا قد نجد من يختلف فى مسألة التحديد الزمنى، فمنهم من يحدد مدة قراءتها بين ربع ساعة وثلثها. وفى تعريف «هـ . ج. ولز» لها ذهب إلى أنها تقرأ فى أقل من ساعة[٢].

وربما كان التحديد الزمنى يتأثر بمدى سرعة القراءة، ولذلك كان من الأفضل تحديدها فى المكان. يقول «موزلى»: «إننى أوافق على أن الإنسان لا يستطيع أن يحدد بدقة طول القصة القصيرة، ولكننى أعتقد أن الغالب أن أى قصة تقع فى أقل من ٥٠٠ كلمة من الأفضل أن تسمى Sketch، وأن أى قصة تقع فى أكثر من ١٠٠٠٠ كلمة من الأفضل أن توصف بأنها قصيصة Novelette، وعندى أن القصة القصيرة بحق ينبغى أن تتراوح فى الطول بين ١٥٠٠ و ١٠٠٠٠ كلمة»[٣].

ومهما يكن من أمر فليس هذا التحديد غاية فى ذاته، ولكنه مهم لما يترتب عليه؛ لأن الحيز الضيق يؤثر فى اختيار الموضوع وطريقة السرد، وبناء الحداثة، والصياغة اللفظية، وكذلك فى الصورة العامة للعمل الأدبى. وهنا لا يلتبس تلخيص الرواية الطويلة فى صفحات قليلة بالقصة القصيرة، والفرق بينهما هو الفرق بين الموضوع الحى المعروض فى صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العناصر، والموضوع الجامد الذى يغلب عليه طابع التجريد والتلخيص. فالقصة القصيرة من الممكن أن تجتاز بالقارئ فترة زمنية طويلة، كما تصنع الرواية، ولكن يحدث الفرق هنا فى طريقة العرض. فالتفصيلات والجزئيات التى تملأ كل يوم وكل ساعة فى تلك الفترة الزمنية لا حاجة لكاتب القصة القصيرة بها، بل إنه يجتاز كل شىء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع إلى أخرى، مجتازا بذلك من الزمن فترة قد تطول وقد تقصر. فطريقة العلاج ترتبط ارتباطا حيا بالموضوع، وهذا ـ من جهة أخرى ـ فرق جوهرى بين القصة القصيرة والطويلة. فلينتقل كاتب القصة القصيرة فى الزمن كيف شاء، وليجتز الشهور والسنين، ولكن الذى يجعل عمله قصة قصيرة ـ برغم ذلك ـ هو الوحدة الزمنية التى تتمثل فى القصة. فلابد فى القصة القصيرة من هذه الوحدة الزمنية التى ترتبط بين لمساته المتباعدة فى الزمان. وهذا طبيعى إذا عرفنا أن القصة القصيرة فى عمومها لا تتجاوز الفكرة الواحدة، فحسب كاتب القصة القصيرة الناجحة أن يصور هذه الفكرة أو تلك فى

---

(1) Hudson. op. cit, p451.

(٢) انظر:

Sydney A. Moseley: Short Story Writing and Free - Lance Journalism., London, 5 th ed. 1984, p. 188.

(٣) نفس المصدر ص ١١٨ ـ ١١٩.

قصته، لا مجموعة من الأفكار، مهما يكن بينها من ارتباط، كما هو الشأن فى القصة الطويلة[1].

وما يقال عن الزمان يقال عن الشخصيات، فالقصة القصيرة تفضل أقل عدد ممكن من الشخصيات، خلافا للقصة والرواية، حيث يكثر الأشخاص. فليس فى القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات، لضيق الحيز من جهة، ولأن القصة ذاتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى؛ ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات فى القصة القصيرة، ولكنها لابد أن تكون فى مجموعها وحدة، أى أن يجمعها غرض واحد، تماما كما تحدث «بو» عن العواطف الكثيرة التى قد تتضمنها القصة القصيرة، على أن تكون قد أثارها موقف واحد.

كل هذا يجعل صفة «التركيز» أساسية فى القصة القصيرة، فهى أساسية فى الموضوع، وفى الحادثة وطريقة سردها، أو فى الموقف وطريقة تصويره، أى فى لغتها. ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها، فكل لفظة تكون موحية، ويكون لها دورها، تماما كما هو الشأن فى الشعر.

أما الرواية فهى فى رأيى الصورة الأدبية النثرية التى تطورت عن الملحمة القديمة. وقد كان ظهورها مرتبطا فى أوربا ـ كما يذهب «كتل Kettle» ـ بالنظام الإقطاعى الذى ساد العصور الوسطى، فالرواية كانت الأدب الأرستقراطى غير الواقعى للنظام الإقطاعى. وهى لم تكن واقعية بمعنى أن الهدف منها لم يكن لمساعدة الناس مساعدة إيجابية فى حل المشكلات المتعلقة بأمور الحياة، ولكن للانتقال بهم إلى عالم مثالى مختلف عن عالمهم هو أجمل منه وأحسن. وكان أرستقراطيا لأن الاتجاهات التى عبر عنها، والتى أوصى بها، كانت ـ على وجه التحديد ـ الاتجاهات التى ترغب الطبقة الحاكمة فى تشجيعها لكى يظل وضعها المكتسب مستمرا إلى الأبد.

وأما القصة فقد كان ظهورها ـ فى رأى من الآراء ـ رد فعل لرواية العصور الوسطى وما بعدها فى القرنين السادس عشر والسابع عشر من روايات، وفى رأى آخر نتيجة لظهور شعب قارئ والحاجة إلى ما يقرأ من مادة أدبية. وقد احتلت القصة فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا مكان المسرحية الشعرية. «وقد كانت القصة أنجح فى تصوير الشخصية -وهى تعمل وتتحرك- من المسرحية. ثم إن العقول التى كان من الممكن أن تجتذبها المسرحية فى العصور الأخرى اجتذبها القصص»[2]. وقد يقال أن القصة ظهرت بظهور طبقة البرجوازية التجارية القوية التى تمثل الطبقة الوسطى. وهذه

---

(١) انظر: Hudson., p. 435.

(2) Liddel: A Treatiste on the Novel., 17 - 18.



الأسباب تصور جزءا من الحقيقة، ولكن «كتل» يربط بينهما وبين الثورة الإنجليزية، تلك الثورة التى لم تكتف بأن تطور علاقات الناس الاجتماعية، بل امتدت إلى تطوير نظرتهم إلى الحياة وفلسفتهم وفنهم.

وأما القصة القصيرة فهى حديثة العهد فى الظهور، وربما أصبحت فى القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجا. وقد ساعد على ذلك طبيعتها والعوامل الخارجية.

أما من حيث طبيعتها فقد أغرت كثيرا من الشبان بكتابتها، برغم أنها فى الحقيقة أصعب أنواع القصص؛ ولذلك يخفق ٧٠٪ على الأقل فى كتابتها.

وأما من حيث العوامل الخارجية فقد تميز عصرنا بالآلية والسرعة، وظهرت مئات الصحف والمجلات التى تحتاج كل يوم لمئات القصص. وهى بحكم الحيز والناحية الاقتصادية تفضل القصة القصيرة.

والإذاعة كذلك ـ لأنها بحكم عامل الزمن لا تستطيع أن تمنح المتحدث أكثر من ربع ساعة ـ قد ساعدت على رواج القصة القصيرة. والناس أنفسهم قد أخذتهم السرعة، فهم فى كل مظاهر حياتهم ميالون إلى التخفف والبساطة ـ وكان هذا طابعهم فيما يختارون للقراءة، فوجدوا فى القصة القصيرة ما ينشدون. ثم لا ننسى عامل القلق الذى يسود الإنسانية، والذى لا يتيح للناس الحالة النفسية اللازمة لقراءة قصة طويلة أو رواية تحتاج إلى استرخاء ذهنى ونفسى أمدا بعيدا، كما كان الشأن فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى أوربا، يوم كانت الرواية تطول وتطول إلى أن تملأ المجلدات. ويجلس إليها القارئ يقطع بقراءتها ليالى فصل الشتاء الطويلة.

ومن الصعب أن نجد تحديدا نهائيا لمنهج القصة القصيرة، برغم اتفاقنا على مجموعة من الأصول والظواهر العامة التى تبرز فى هذا الفن. فبرغم الإطار الضيق نسبيا، الذى تتحرك فيه القصة القصيرة، ما زال هناك تنوع ملحوظ فى المناهج التى يتبعها كتاب هذا الفن. وكل من هؤلاء الكتاب إنما يصدر عن تصور خاص لعوامل التأثير فى القصة القصيرة وفى الهدف منها، فهم ـ بعبارة أخرى ـ يختلفون فى المنهج من حيث الغاية والوسيلة.

المؤكد أن غاية الجميع هى أن يبدعوا عملا فنيا، فهم فى ذلك متفقون لا محالة، وإنما يقصد بالغاية هنا الغاية التى يحققها كل منهم بالنسبة لقارئه.

فمن الكتاب من يحرص على أن يقول للقارئ كل شىء تفصيلا، وألا يترك للقارئ شيئا يستكشفه بنفسه، أو يترك له فرصة استنباط شىء وراء المواقف ووراء الكلمات.

وهذا النمط من الكتاب يعنى فى الغالب بعنصر الحادثة فى القصة التى يكتبها ومن ثم يركز الكاتب كل عنايته فى سرد المواقف والعناية بالأسلوب. وقصص محمود تيمور القصيرة تمثل هذا النمط أحسن تمثيل.

ومن الكتاب من يؤثر التركيز على الشخصية، يرسمها فى أناة ودقة، ويجعلها المحور الذى تدور حوله كل الأحداث المتعلقة به، ومن ثم لا يرد من المواقف والأحداث فى القصة إلا ما يجلو الشخصية، بغض النظر عن تناسق هذه المواقف بعضها مع بعض، أى بغض النظر عن كون هذه المواقف تمثل فى مجموعها ـ أو لا تمثل ـ حكاية متماسكة.

ثم هناك القصة القصيرة ذات الطابع الرومانتيكى. وفى هذا النمط يركز الكاتب على عواطف الشخصية أو الشخصيات التى يصورها، وكثيرا ما نجد الكاتب فى هذه الحالة يرتاد الموضوعات التى تتيح له مستوى عاليا من العاطفة، وكثيرا ما يكون الموضوع ذا طابع مأساوى.

وقريب من هذا النمط القصة القصيرة ذات الطابع الشعرى. وفيها تختفى الحادثة تماما أو تكاد، فهى لا تتضمن سلسلة متصلة من المواقف، وهى كذلك لا تعنى برسم الشخصية، وإنما تتكون من انبثاقات عاطفية شتى، نابعة من موقف شعورى بعينه يلح على الكاتب ويضغط على نفسه كما هو الشأن فى القصيدة.

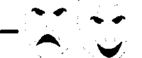
ثم هناك القصة القصيرة التى تهتم بالفكرة، وهى نوعان: رمزية، وأسطورية.

وفى هذا النمط يستغل الكاتب الرموز الشعبية والأساطير الجاهزة فى أن يضمنها وجهة نظر خاصة أو فكرة خاصة، وفى هذه الحالة لا يأخذ الكاتب من الرمز أو الأسطورة إلا الإطار العام.

ثم هناك كذلك القصة القصيرة الكاريكاتورية، وفيها يهتم الكاتب بالموقف والشخصية معا، ولكنه يرسمها بطريقة الكاريكاتير، فيجرد الشخصية والموقف من العناصر العادية، ولا يلتفت فيها إلا إلى البارز المميز ذى الدلالة الخاصة فيجسمه ويضخمه لكى يلفت النظر إليه، تماما كما يصنع رسام الكاريكاتير[١].

---

(١) راجع تفصيلا عن هذه الأنماط فى مقدمتنا لكتاب «قصص من مصر»، من مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية (دار المعرفة بالقاهرة سنة ١٩٥٥). وانظر كذلك مقالتنا عن إحدى قصص فاروق خورشيد الكاريكاتورية بمجلة الثقافة، عدد ٧٢٥ (لجنة التأليف والترجمة والنشر).



وليس هذا إحصاء لمناهج القصة القصيرة، وإنما شئنا هنا أن نقدم مجموعة من المناهج البارزة الشائعة. وما يزال كُتاب القصة القصيرة يطلون علينا بين الحين والآخر بكشوفهم الجديدة فى هذا الميدان، فيزيدون هذا الفن ثراء وتنوعا، ويعملون ـ بطريقة غير مباشرة ـ على تطوير هذا الفن.

وقد عرفنا أن هناك نوعا من القصص لا هو بالقصير ولا هو بالطويل ولكن بين بين، وهو ما أطلقنا عليه اسم القصيصة، تصغيرا لاسم القصة. وهذا النوع غير ذائع نسبيا، فقليلون من يكتبونه أصلا، والذين يكتبونه لا يتخذون منه نوعا مميزا لنتاجهم الفنى. ومن أبرز من عالجوا هذا النوع فى أدبنا القصصى يحيى حقى.

وكما يقل بين الكتاب إنتاج هذا النوع يقل كذلك النوع الآخر الذى سميناه بالأقصوصة، أى القصة الأقصر من القصيرة ـ وأغلب ما يدور هذا النوع الأخير حول مشهد صغير أو فكرة جزئية أو مجرد الفكاهة أو اللمسة النفسية.

قصة أنا الشعب (دراسة تطبيقية):

هذه هى الخطوط العامة لنظرية «فن القصص»، وواضح أن المجال لا يتسع هنا لدراسة تطبيقية تمثل كل تلك الأنواع والأنماط؛ ومن ثم فإننا نكتفى بنموذج لدراسة إحدى القصص.

أما القصة فهى قصة «أنا الشعب»، وأما مؤلفها فهو الكاتب المشهور الأستاذ محمد فريد أبو حديد. وهو مشهور فى أكثر من ميدان ولكن ربما كانت شهرته الأدبية راجعة أولا إلى نتاجه الأدبى القصصى الممتاز، سواء منه التاريخى وغير التاريخى.

والحادثة فى هذه القصة حادثة بسيطة، وإن كانت قد أخذت شكلا معقدا نوعا ما، لكثرة ما تداخل فيها من المواقف الجزئية التى قد يكون لها أهميتها فى بعض الأحيان، ولكنها كانت كذلك فى أحيان أخرى لا يكاد يكون لها أثر ملحوظ فى سياق الحادثة. ومن ذلك مثلا محاولة «سيد» أن يحصل على شهادة البكالوريا، فنلاحظ أنه صرف جزءا كبيرا فى التفكير فى هذا الموضوع، كما أنه شغل جزءا من سياق القصة بمحاولته الحصول على البكالوريا ونجاحه أخيرا فى الحصول عليها.

وإذا بحثنا عن المبرر لكل هذا فى الحادثة، وجدنا المسألة أبسط من ذلك بكثير، فالقصة فى ذاتها لا تفيد شيئا من هذه المحاولة أكثر من أن تضيف شخصية جديدة هى شخصية «عبد الحميد عباد» صديق سيد القديم، فمحاولته الحصول على البكالوريا تدعوه إلى البحث عن هذا الصديق الذى أصبح مدرسا ليستعين به فى دراسته. ومنذ هذه اللحظة تبدأ أطراف خيوط جديدة لقصة صغيرة تسير جنبا إلى جنب مع القصة الأساسية وهى قصة علاقة بين عبد الحميد هذا ومنيرة أخت سيد. وقد رأينا فى آخر

الأمر إلى أين انتهت هذه العلاقة ، فقد اقترن عبد الحميد بمنيرة. وسواء وقفنا عند الحادثة التى صدرت عنها هذه القصة وهى الحصول على البكالوريا أو عند هذه القصة ذاتها، فإننا لا نكاد نجد لها أى دور خطير فى سياق القصة ذاتها. بعبارة أخرى: ماذا يربط هذه المحاولة وهذه القصة بالحادثة الكبيرة فى القصة الرئيسية؟ أى رباط يربط هذه الأشياء بالحادثة؟ وإلا فما دورها وما أهميتها؟ ومن أجل ذلك تضخمت القصة.

على أن الحادثة الأصلية ذاتها بسيطة كل البساطة، فهى قصة شاب من أسرة كبيرة فقدت عائلها، وكان هذا الشاب ما يزال فى مقتبل عمره لم يحصل على البكالوريا بعد. وهو يحس بأن عليه مسئولية ضخمة وهو ما يزال فى هذه السن الصغيرة: مسئولية الأسرة ومسئولية نفسه، وربما كان يحس كذلك بمسئوليات أخرى إزاء أشخاص كان يصاحبهم على مضض. وهو يلاقى فى صداقته لهم شيئا من العنت، ولكنه يحاول أن يفرض شخصيته على هؤلاء الأصدقاء. ويظل من هؤلاء شخصان سيكون لهما دورهما فى القصة فيما بعد، أحدهما «مصطفى عجوة» والآخر «حمادة الأصفر». ويبدأ الفتى نوعا من الجهاد فى الحياة. يحاول الكتابة فى بعض الصحف لأنه كان يظن أنه أديب بارع، ولكن محاولته الأولى لم تأت بنتيجة.

ثم ينتقل من هذه المحاولة إلى محاولة أخرى هى احتراف التمثيل، يغريه بذلك أصدقاؤه أنفسهم، ولكنه لا يستمر فى هذه الحرفة طويلا؛ لأنه لا يحب أن يقف هو فى الدور الذى يصفع فيه حتى وإن كان هذا تمثيلا وليس حقيقة. فهو إذن فتى متمرد منذ اللحظة الأولى، وربما كان لتمرده هذا أثر كبير فى إخفاقه المتلاحق فى الحياة، فهو كما أخفق فى الكتابة إلى الصحف، وكما أخفق فى احتراف التمثيل كذلك، لم تستمر وظيفته الجديدة التى ظفر بها فى محلج «السيد أحمد جلال» كثيرا.

كان بين السيد جلال هذا وبين والد سيد صداقة قديمة هى التى كانت سببا فى أن يلحق الفتى بمحلجه. وعندئذ تبدأ علاقة بين الفتى وبين «منى» ابنة السيد جلال. وهنا تبدأ قصة مستقلة إلى حد ما هى قصة هذه العلاقة بين «سيد» و«منى». وهى علاقة ستصادف كثيرا من العقبات، ويتكلف سيد فى سبيلها كثيرا من المشقات، ولكنها ستنتهى آخر الأمر نهايتها الطبيعية، فيقترن سيد بمنى. على أى حال لا يستمر سيد كثيرا فى محلج السيد جلال. ولم يكن هذا إلا لأن صديقه القديم مصطفى عجوة الذى كان يوقع به فى كل مناسبة لدى السيد جلال قد نجح أخيرا فى أن يوغر صدر سيد عليه، وإذا به ينجح فى أن يحمله على فصله من العمل.

ويخرج الفتى لا يدرى سببا لما حدث، ويتعمد مقابلة السيد جلال فيما بعد، وتنتهى المقابلة بينهما بتحد صارخ؛ ذلك أن الفتى كان يحس أنه لا يقل شيئا عن السيد

جلال، وأنه يستطيع أن يكون ندا له، برغم الغنى الذى يتمتع به السيد جلال، وضيق الحال الذى يعانى منه سيد. فلم تكن المسألة أمامه مسألة ثروة أو غنى، ولكنها مسألة حق فى الحياة وكرامة إنسانية. وعلى هذا الأساس تحدى ولى نعمته، وإن كان يحس بأن هذا التحدى قد قطع أمله فى الحصول على منى.

ثم يمضى إلى التفكير فى نفسه وفى الحياة وفى الناس. وتستمر فترة انطواء يعانى فيها شيئا كثيرا من الألم، ويحس الفقدان إحساسا قويا، ففى هذه اللحظة اتضح له أنه فقد كل شىء وأنه كان مخطئا يوم تخلف عن المدرسة. وهو ينظر الآن فيجد زملاءه قد ظفروا بالشهادات العالية. وأصبحوا أشخاصا لهم مكانتهم فى المجتمع، وفى وسعهم أن يقوموا بأعباء الحياة. وعندئذ يفكر فى العودة إلى المدرسة، والحصول على شهادة البكالوريا، ولكنه كان يعرف تماما أن هذه العملية لن تكون لها قيمة كبيرة؛ لأن حصوله على البكالوريا يقتضى منه أن يتم تعليمه العالى. وهذا بدوره يحتاج منه إلى مال كثير فضلا عن حاجة عائلته وحاجة أخته منيرة. التى كانت على وشك أن تحصل بدورها على شهادة البكالوريا.

ومع كل هذا ذهب إلى صديقه عبد الحميد عباس المدرس ليجد فيه عونا له على التقدم للبكالوريا والتحضير لها. وهو ينجح فى الحصول على هذه الشهادة، ولكنه كما كان متوقعا، لا يكاد يفيد منها شيئا، بل جاءت فائدته من ناحية أخرى وفى ميدان آخر هو ميدان التجارة. فهو منذ أن تحدى السيد جلال عوّل على أن يبدأ مثله تاجرا بسيطا حتى يصير يوما ما منافسا له فى ميدان التجارة، ويقف معه على قدم المساواة.

ويحمل الفتى موازينه وعشرين جنيها كان قد ادخرها فى أثناء عمله بالمحلج، ويمضى نحو الريف إلى السوق ليبتاع وليمارس التجارة. وهو فى طريقه إلى السوق يقابل صديقه القديم حمادة الأصفر. وحمادة شخصية لها دور كبير فى القصة، يبدأ منذ هذه اللحظة. وكانت لحمادة هذا خبرة بالتجارة- تجارة القطن بخاصة- تفوق ما يعرفه سيد. ويتفق الاثنان معا، ويكون من هذه الشركة مكسب كبير لهما معا. وتستمر هذه الشركة بعض الوقت وإن كان سيد يتحملها على كره منه. فقد كان حمادة هذا كريها بغيضا إليه. وينجح سيد فى أن يجمع بعض المال من هذه التجارة الصغيرة ليشترى صفقة أكبر يبيعها إلى السيد جلال ويربح فيها ربحا كبيرا، يكتشف بعده بفضل حمادة أنه كان من الممكن أن يخرج منها بربح أكثر.

وهكذا كادت العلاقة بين سيد والسيد جلال تعود مرة أخرى إلى مجاريها الطبيعية. ولكن حدث ما جعل هذه العلاقة تمضى فى توترها حين جاء موسم

الانتخابات، فقد حاول السيد جلال أن يستميل بعض الأشخاص إليه ليقوموا بالدعاية له ضد منافسة محمد باشا خلف.

والحق أن سيد قد حاول فى هذه المناسبة أن يقف موقفا كبيرا ضد تلك التزييفات التى كانت تتم فى عمليات الأنتخابات، التى كانت الإدارة نفسها تتعهدها؛ ولذلك نجده ينضم إلى المرشح الشعبى السيد العجمى، ويحاول أن يقوم له بالدعاية الكافية. ويدعو إلى إقامة سرادق لهذه الدعوى ينتهى بالإخفاق؛ لأن رجال السيد جلال متضامنين مع رجال الشرطة. قد تدخلوا وهدموا السرادق، وشتتوا من حولهم. وتخفق المحاولة، وينتصر السيد جلال، بعد أن يتنازل العجمى ومحمد خلف ولكن سيد سيستدعى إلى المركز، وهناك يلقى معاملة سيئة من رجال الشرطة، ويسجن بعض الوقت، حتى يتدخل السيد جلال فى الأمر، ويطلب الإفراج عنه. ويتبين بعد ذلك أن عبد الحميد عياد هو الذى سعى هذا المسعى لدى السيد جلال.

ويخرج سيد من السجن ولكنه يستطيع أن يعمل شيئا، فيفتح له صديقه عبد الحميد بابا جديدا يستطيع أن يستغل فيه موهبته الكتابية، فيعرض عليه أن يعمل محررا فى جريدة «بريد الأحرار» التى يصدرها صديقه مختار. ويقبل سيد العرض الجديد، ويجد فى هذا الميدان فرصة جديدة للانتقام من هؤلاء الأشخاص الذين هم أساس الفساد، كما يجد فرصة للحملة على الأوضاع الاجتماعية الفاسدة فى ميدان الصحافة.

وينتقل سيد إلى مصر ليقوم بمهمته الجديدة، فيبدأ فى الجريدة مصححا للبروفات، وينتقل بعد ذلك إلى الكتابة. وهو فى هذه المرحلة يتعرف على الشيخ مصطفى، التاجر الصغير الذى يفتح له بيته، فيتعرف فيه على ابنته فطومه. وتبدأ فطومة تشغل حيزا من تفكيره وإن كان لا يتعدى الفترات التى يوجد فيها فى البيت، ولكنها على كل حال لم تستطع أن تمحو من خياله صورة منى.

وتبدأ مقالاته النزالية التى يحمل فيها على بعض الشخصيات الكبيرة حملة سافرة ولكنها حملة شديدة، ويكون هذا سببا فى أن يجزل له السيد على مختار العطاء، ولكنه كان سببا أيضا فى أن يذهب به أكثر من مرة إلى نيابة الصحافة. وهو يفلت فى المرة الأولى. ولكنه ينتهى فى المرة الثانية إلى أن يودع السجن بعض الوقت. ويعتريه شىء من المرض فى أثناء السجن، وينتقل إلى المستشفى، ثم يعود ليفرج عنه بعد قليل. ويمضى ليجد القاهرة تتنفس أنفاسا مكتومة بعد حريق امتد فى أطرافها، فهو يشم الدخان فى كل شارع وفى كل مكان، وفى هذه الأثناء تكون أسرته قد جاءت إلى القاهرة بعد أن أخبرها حمادة الأصفر، الذى أصبح ثريا بعد صفقة كبيرة عقدها مع محمد خلف.

وهذه الصفقة جاءت بعد مساومات كثيرة بين حمادة هذا ومحمد خلف؛ نتيجة لأن محمد خلف كان قد أصبح متصرفا فى شئون السيد جلال، الذى لقى حتفه فجأة وترك وراءه أسرة تتناولها الألسن كما تتناول سمعته، التى وجد الكثيرون سبيلا إلى الطعن فيها عندما عرفوا أنه كانت تربطه بالسيدة التركية علاقة زواج ولكنه زواج عرفى. وقد حاول حمادة الأصفر - لصلته بها- أن يستغل الموقف، وأن يعرض عقد الزواج على خلف هذا لقاء مبلغ كبير من المال. ولكنه لم يصنع؛ لأن صديقه سيد استطاع أن يقنعه بمائة جنيه فحسب، ويأخذ منه هذه الوثيقه التى كانت تكفى لأن ينتقل نصف ميراث السيد جلال إلى ابنه من تلك السيدة. أصبح حمادة ثريا بعد أن ظفر بعشرة آلاف جنيه من السيد خلف فى فترة كان التلاعب فيها بتجارة القطن كافيا لأن يرفع أمثاله من الحضيض إلى تلك الصورة التى بلغها .وهو فى إقامته فى القاهرة تنشأ بينه وبين فطومة ابنة الشيخ مصطفى علاقة مودة. ولكن فطومة هذه لا تعيره اهتماما؛ لأنها وجدت من هو أكثر منه غنى وجاها فى البيئات الخاصة التى لا يغشاها إلا الشخصيات الكبيرة من مثل محمد باشا خلف ومن مثل الست هدى . وتنتهى القصة بأن يعود سيد بعد كل هذا إلى منى. ويفض ما بين الأسرة البائسة ومحمد خلف الذى كان يريد أن يحصل على كل الثروة عن طريق زواج ابنه محمود من منى . وينجح سيد آخر الأمر فى أن يكشف لمنى عن حقيقة شعوره نحوها، وأن يفض ما بين أسرتها ومحمد خلف من علاقة ومن نزاع، وينتهى الأمر بأن يقترن بمنى.

وإلى هنا تكون حوادث القصة الرئيسية قد انتهت ، فهى كما قلت قصة بسيطة فى تكوينها لا تعدو أن تكون قصة لفتى متمرد، يشق طريقه بيده ويلاقى فى سبيل ذلك الصعوبات التى قد تصل أحيانا به إلى السجن، ولكنه مؤمن بقوته ومؤمن بحقه، ولذلك تنتهى فترة جهاده بأن يظفر آخر الأمر بما كانت تهدف إليه نفسه منذ اللحظة الأولى.

ولكن هل كان كل هَمّ الكاتب أن يقص علينا هذه القصة؟ ماذا كان يريد من وراء كل هذا؟ هل يكفيه أن يصور لنا جهاد هذه الشخصية التى عادت آخر الأمر إلى البداية التى بدأت منها فإذا بنا نجد سيد مديرا للمحلج فى آخر القصة بعد أن رأيناه وزانا بالمحلج فى أول القصة؟ هل كل القصة تجرى وراء تصوير هذا الصراع الذى جعل وزان المحلج فى يوم من الأيام مديرا له؟ لو كانت القصة تسعى إلى ذلك لكانت أبعد شىء عن المضمون الذى يبدو أن الكاتب كان يسعى إليه من وراء كل هذه الحوادث. وعبارة «أنا الشعب» لا تتحقق فى أن يرتفع وزان المحلج يوما ما إلى مدير لهذا المحلج،

فمن السهل جدا أن ينقلب هذا الوزان مديرا وتبقى الأزمة هى هى، وتبقى المشكلة قائمة، ويظل الشعب هو نفس الشعب، بكل أوضاعه وكل أفكاره وتقاليده، أو لنقل: يبقى هذا الشعب كما هو دون أن يحس بشىء من ذلك الوعى الذى أحس به فرد من الأفراد فجأة، يرتقى إلى إدارة محلج بعد أن كان موظفا صغيرا فيه. بعبارة أخرى ليست هذه القصة قصة شعب ولكنها قصة فرد من هذا الشعب وليست فيها أى رمزية حتى نأخذ صورة هذا الوعى التى تمثلت لنا فى شخصية سيد على أنها رمز لوعى أكبر وأكثر امتدادا هو الوعى الشعبى، وعى الجماهير التى تحس بواقعها المرير فتحاول جاهدة التخلص منه وإن لاقت فى ذلك أكبر العناء حتى تصل آخر الأمر إلى ما تريد.

وليست هناك شخصية أخرى تسير فى الخط نفسه، فحمادة الأصفر الذى بقى معنا حتى اللحظة الأخيرة فى القصة لم يزد على أن أصبح ثريا وإن كان لا يزال هو حمادة الأصفر البغيض إلى النفس، الكريه الجبان الخبيث الذى ينطوى على نفس منحطة. قد يكون فى صداقته وعطفه على سيد شىء من اعتبار أخلاقى، ولكن هذه المسألة لا تغير من واقع حياته شيئا، فهو على استعداد دائما لأن يقف فى وجه صديقه هذا لقاء خمسة جنيهات (أيام الانتخابات). إذن فلم يكن حمادة ممثلا للوعى الشعبى، بل لم يكن فيه أقل قدر من هذا الوعى .وكذلك كان مصطفى عجوة، فقد كان ذنبا من أذناب السيد جلال، هو والشيخ القرش وأمثالهما ممن يعيشون على فتات موائد السادة، ويقنعون بتلك الحياة المهينة لقاء ما يحصلون عليه من دراهم، حتى عبد الحميد عياد الذى كان على درجة من التعليم، والذى كان هو نفسه يعمل بالتدريس، لم يكن فيه الوعى الكافى، وإذا بمهمته فى القصة تقتصر على أن يكون رجلا يمد يد المساعدة أحيانا لأسرة صديقه. حتى إذا بحثنا عن الدوافع لهذا لم نجد ذلك نتيجة لأنه يريد أن يساعد شخصا مجاهدا هو سيد وأن يدفع به إلى أمام، ويحمل عنه عبء القيام بشئون الأسرة، ولكنه كان يصنع ذلك فى الحقيقة لأنه كانت له رغبة خاصة فى هذه الأسرة وهى أن يقترن بمنيرة أخت سيد. فلم يكن يقوم بهذه المهمة الإنسانية إذن لوعى إنسانى بل لرغبة شخصية.

أما الشخصيات الشعبية الصغيرة الأخرى، مثل شخصية الشيخ مصطفى، فقد رأيناها شخصية ضائعة تخفى عن الناس حقيقة أمرها، تلك الحقيقة التى تنفر منها كل نفس كريمة.

كان الشيخ مصطفى يتجر فى المخدرات، وكان هذا سببا لأن تصل هذه المواد إلى يد ابنته «فطومه» تلك الفتاة الساذجة، وإلى كل الزوار الذين كانت تلاقيهم هذه الفتاة وتقدم إليهم شيئا من هذه المادة لقاء أجر معين.

كل ذلك فتح نظرها على أشياء غريبة هى من لوازم المجتمع المنحل، من لوازم المجتمع الذى يعانى أشد المعاناة، ويحاول الفرار.

حاول الكاتب فى هذه القصة أن يمس مواطن الفساد المستشرى فى كل مكان، فامتد إلى جوانب مختلفة من الحياة ليضع أصبعه على موطن الفساد فى كل منها. فهو فى أثناء سرده للحادثة يصور لنا الفساد فى الإدارة الحكومية، ويصور لنا الفساد فى نظم الحكم وما يتبعها من اعتبارات سياسية، كقيام الأحزاب وتناحرها على الحكم بكل وسيلة، وما تبع ذلك من انتخابات تزيف فيها الحقائق، وكيف أن هذا كله كان على حساب الشعب الجائع الفقير. ولم يكن سيد هو الشعب فى الحقيقة، وإنما كان حمادة الأصفر هو ذلك الشعب الأصفر المريض المعتل الفقير الذى يعانى من كل هذا ولا يجد حرجا فى أن ينافق وفى أن يكذب ليبلغ من وراء كل ذلك لقمة العيش.

ولا يقف الفساد عند هذه النواحى بل يمتد إلى الحياة الاجتماعية. حياة القصور وما يجرى بداخلها من امتهان للكرامة الإنسانية، ومن مظاهر العبودية التى تذكر بالقرون الوسطى. وكذلك يحدثنا عن الفساد فى مواطن أخرى، فى السجن وفى المستشفى وفى غيرها من الأماكن التى امتدت إليها حوادث القصة.

إذن فقد كانت القصة تتحرك إلى الأمام فتتطور وتتكون شيئا فشيئا، وفى أثناء سياقها يقف الكاتب وقفات يلقى من خلالها الأضواء على تلك الجوانب الفاسدة فى حياة الناس وفى المجتمع. بدا هذا منذ اللحظة الأولى واستمر حتى آخر القصة. والحق أننا لم نكن نشعر فى جزء كبير من القصة بأن تصوير هذا الفساد أمر مقصود إليه قصدا مباشرا، ولكننا نلمحه من بعيد فنفهمه بطريق غير مباشر؛ ولذلك نجح الجزء الأول أو الجزء الأكبر من القصة فى أداء هذه المهمة. ولكننا عدنا لنتصور ما صنعه المؤلف فى هذا الجزء الناجح بعد أن قرأنا نهاية القصة، فالحقيقة أن هذه النهاية التى ربط فيها المؤلف بين أحداث القصة، أو لنقل بعبارة أصح بين المواقف المختلفة التى صور فيها فساد الحياة فى أثناء سرده للقصة- حين ربط بينها وبين تلك النهاية التى تحققت فيها الثورة المصرية التى نعرفها جميعا والتى عاصرناها ونعاصرها. وكل ذلك جعلنا نعود لنتصور أن المؤلف لم يصور لنا الحياة الفاسدة تصويرا عرضيا فى خلال سرده للقصة، وإنما يخيل للإنسان أنه كان يتعمد الامتداد بحوادث القصة إلى كل مكان؛ حتى يستطيع أن يضع أصبعه على جانب الفساد فيه. وأبرز مثال لذلك حين أصيب سيد بالحمى وهو فى السجن فقد مرض سيد لا لشىء إلا لينتقل إلى المستشفى. وفى انتقاله إلى المستشفى فرصة ولا شك يستطيع الكاتب فيها أن يلمس الحياة فى ذلك المكان. وكثير من هذه الجوانب كان

موفقا؛ لأنه صور فيه الفساد بطريقة غير مباشرة، كان يجعل الموقف جزءا حيا من بنية الحادثة، ويجعله فى الوقت نفسه ضرورة منطقية ونفسية معا، ففى الوقت الذى تستمر فيه أحداث القصة فى تطورها الطبيعى يقع القارئ على صور صادقة لتلك الجوانب الفاسدة فى حياة المجتمع. وكل هذا يجعلنا ننتهى إلى تصور المهمة التى كان الكاتب يهدف إليها من كتابة هذه القصة، فالهدف واضح، وهو لا يصل إلى أن يكون فكرة أو مجرد وجهة نظر، بل هو أقرب إلى دراسة موضوعية لحياة المجتمع المصرى قبل قيام الثورة فى ٢٣يوليو.

وقد اعتدنا فى الأعمال الفنية التى هى من هذا النوع ألا تقتصر على الماضى بل ربما كانت مهمتها الأصلية هى الامتداد إلى المستقبل، هى شق الطريق وتمهيده للحياة المستقبلية. وقصتنا لم تبرح الماضى، ولم تجاوزه إلى الحاضر، فهى لا تصور لنا شيئا من وواقعنا بعد قيام الثورة، فضلا عن أن تحدثنا عن المستقبل المأمول لحياة المجتمع المصرى بعد قيام الثورة. ثم إن ارتباط القصة بالحادثة التاريخية هنا جعلها تجمع بين نوعين من الكتابة القصصية، فهى فى جزء كبير منها لا ترتبط أى ارتباط بالتاريخ ، ثم هى فى جزء آخر على صلة وثيقة بأحداث تاريخية مشهورة معروفة. وهذا معناه أنها ليست تاريخية صرفا، وليست كذلك قصة ابتداعية بحتا، بل هى مزيج من اللونين. وهذا الخلط يفقد القصة شيئا من قيمتها الفنية؛ لأن القارئ يريد أن يعيش فى جو واحد، فإما أن يعيش فى جو تاريخى على طول الخط، وإما أن يعيش فى الجو الذى يخلقه له القصاص فى قصته؛ ولذلك يحس كثير ممن يقرأون هذه القصة- أنا الشعب - أن نهايتها لم تكن موفقة؛ لأنها نهاية قصة من نوع آخر؛ نهاية قصة يصور فيها الكاتب حياة الشعب ودبيب الوعى الرشيد فى أبنائه، وتطور هذا الوعى إلى حد أن تصل الحركة الشعبية إلى مواجهة الصورة القائمة للحياة، فتثور عليها وينتهى الموقف بانتصارها.

هذه قصة أخرى صور منها أبو حديد جزءين، صور منها جوانب الحياة الفاسدة، وصور منها- أو لنقل سرد منها - قيام الثورة. أما الحلقات التى بين هذه الحياة الفاسدة وبين قيام الثورة فمفقودة. وهى فى الحقيقة أهم جزء فى القصة؛ لأنها هى القصة ذاتها. فالقصة قصة تطور لوعى اجتماعى، وكان ينبغى أن تعيش القصة مع هذا الوعى الذى يبدأ نتيجة لفساد الحياة، ثم يتطور وينمو وينتشر فى الجماهير المختلفة حتى ينتهى بها إلى الثورة. هذا ما كان ينبغى أن يتمثل فى قصة تعالج حياة شعب يثور على أوضاع قديمة وتنبعث فيه نهضة جديدة. ولكن قصتنا التى أراد لها المؤلف أن تتحدث باسم الشعب لم تكن فى الواقع قصة هذا الشعب؛ ولذلك تقف أهمية هذه القصة كما قلنا

عند مجـرد تصوير جـزء من حياة المجـتمع المصرى فى وقت مـن الأوقات، ولكنه فى الماضى. والعمل الفنى حـين يستهدف غاية اجـتماعية لا يقف لتـصوير الماضى وحده، ولكنه يأخذ على عاتقه شق الطريق أمام الشعـوب إلى المستقبل. وقصة «أنا الشعب» لم تقم بشىء من هذه المهـمـة إلا تصوير الحـياة فى الماضـى. وهى بذلك تمثل النوع الذى سميناه «القصة العـصرية» أى التى تصور حياة مجتمع فى فتـرة خاصة تعد مرحلة تطور فى حياته. ولكن هذه القـصة لم تصور نشأة الوعى وتطوره فى جماعـات الشعب حتى تنتهى إلى ثورتهـا. وكان من الممكن أن يقرن الكاتب قصة الحب التـى حكاها بين سيد ومنى بقصـة هذا الشعب، على أن تسـير القصـتان جنبـا إلى جنب فى خطين نفسـيين متـوازيين ومتكاملين فى الوقت نفـسه. ولكى يبـدو أن الكاتب لم ينجح فى أن يكتب قصة كفاح الشعب كما لم ينجح فى أن يكتب قصـة حب تسير متوازية ومتكاملة معها. كان سيد زهير بطل القصتين. وكـان طبيعيا فى هذا الحال أن يكون الدور الذى تقوم به شخـصيـة هذا البطل، سواء فى قصـة الكفاح أو فى قـصة الحب، دورا يحـمل طابعا واحدا، بمعنى أنه ليس طبـيعيـا أن يكون له دور إيجابى ينزع إلى التجـديد فى أساليب الحياة، وهدم التقـاليد، وبناء مجتمع سليم من الآفات. وأن تكون شخـصيته فى الوقت نفسه تحمل طابع السلبية، وتعيش فى نطاق القيود والتقاليد. ويدل دورها دلالة واضحة على أن هذه الشخصية تفتـقد الثورة فى كامنها. فهى إذن شخصية ثائرة وشـخصية غير ثائرة. وكان نتيجة لذلك أن محاولة الكاتب فى هذه القـصة لربط القصتين، قصة الحب وقصة الـكفاح، قد ضاعت سـدى؛ لأن قصة الكفاح كـان بطلها يمثل اتجاهـا خاصا، ونزعـة ثورية مـتمـيـزة، وكان بطـل قصـة الحب - وهو نفس البطل - يمـثل اتجـاها معـاكسا. وهذا هو السبب فى أن القـصتين لم تندمـجا الاندماج الحيـوى الذى كان من الممكن أن يتم لو كـان الكاتب رسم شخصـية البطل منذ اللحظة الأولى رسـما كافـيا، واتخذ له خطا واحدا يتـمثل فى كل موقف، سواء ارتبط هذا الموقف بقـصة الكفاح أو بقصة الحب.

ومن العجـيب أن قصة الحب التى يمكن أن نـتحدث عنها هـنا لا تحمل إلينا فى بابها جديدا، فقد كان كل المعول فى أهميـة هذه القصة إذن على تصوير كفاح الشعب، وهو الشىء الذى لا نجد شاهدا واحدا عليه من القصة. وكـأن حياة الفرد العاطفية شىء لا دخل له فى حياته الاجتمـاعية العامة. وهذا الانقسام إذن جاء نتيـجة لتصور الإنسان فى حياتـه العاطفية مـستقلا - نفسـيا - استقـلالا تاما عن جوانب الحيـاة الأخرى التى يشارك فيـها. ولا يبدو هذا التصور مقـبولا؛ فالإنسان يفكر بطريقة واحـدة، ويتصرف نتيجة لوجهة نظره المتكاملة فى الحياة وفى الناس.

وكان يلزم نتيجة لذلك أن تكون شخصية سيد فى قصة الحب موازية ومكملة لشخصية سيد فى قصة الكفاح. ولم يكن سيد بعد هذا ـ أو قبل هذا ـ شخصية شعبية بالمعنى الصحيح، فأسرته من الطبقة المتوسطة برغم أنها فقدت عائلها. وهو حين يطمع فى الزواج من منى لا يكون ذلك طموحا كبيرا، ولا يكون تحقيقه هدما لفكرة الطبقات.

فإذا كان قد انتهت قصة حبه بزواجه من منى فليس معنى ذلك أن هناك عملية كفاح قد تمت للمقاربة بين طبقتين اجتماعيتين تختلفان من حيث المستوى المادى والأدبى، فالحقيقة أن الأسرتين متقاربتان، وفى تحقيق هذا الزواج لا يبدو أى كفاح طبقى، ولا أى انتصار شعبى. ولذلك تقف قصة الحب فى «أنا الشعب» بعيدة عن الكفاح الذى أراد إليه المؤلف، فقصة الحب لا تحمل أى نزعة ثورية، ولا تدل على تقدم فى الوعى الاجتماعى، ولا على تحطيم الفروق بين الطبقات.

وإذا أردنا أن نتصور النزعة السلبية والانطوائية فى شخصية سيد كان علينا أن ننظر بخاصة فى قصة الحب التى تخللت أنا الشعب، فهو فى هذه القصة ينظر إلى الحياة نظرة تدل على شعوره بالضعف إزاء الحياة وإزاء المقادير. وفى أكثر من مرة يتصور الحياة كالدوامة الكبيرة، ويتصور نفسه ملقى فيها وهى تدور به كيفما شاءت، دون أن يعترض تيارها أو يشق لنفسه طريقا خارجها (ص ١٢٠) (ص ١٨٨). وهو كذلك شخص خجول ينكمش فى نفسه أمام حديث الفتاة فطومة الساذجة عندما تحكى له عن صلاتها بشهاب أفندى الموظف الذى كان ينزل فى بيتهم قبله (ص ٥١ ـ ٢٥٢ ـ ٢٨١ ـ ٢٨٢).

وهناك أكثر من موقف نستشف منه ذلك الجانب الضعيف فى شخصية سيد زهير، وكل ذلك ينتهى بنا إلى الحكم على هذه الشخصية بأنها كانت منقسمة على ذاتها، أو لم تكن شخصية متكاملة فى ثورتها وفى تقدميتها.

ومع أن شخصية سيد زهير لم تكن شخصية شعبية بالمعنى الصحيح فقد كانت الشخصيات الأخرى تحمل طابع الشعبية ولكنها تفتقد الثورة فى كامنها. فحمادة الأصفر، ومصطفى عجوة، والشيخ القرش، والشيخ مصطفى، هذه النماذج الشعبية كانت أفقر النماذج للدلالة على دبيب الوعى فى نفوس أبناء الشعب، بل لعلها كانت شخصيات ترمز فحسب إلى مواطن الفساد التى يعانى منها ذلك الشعب، ولكنها لم تكن تحمل فى طيها أى نزعة إلى التغيير وإلى الانطلاق من أوضاعها السيئة. وينجح المؤلف فى أن يضفى عليها طابع الشعبية، لا ليستغلها فيما بعد لتكوين الوعى الشعبى وقيام الثورة، ولكنه يصورها فقط ليلقى من خلالها الأضواء على ما يسود هذا الشعب

من أسباب الـفساد والانحلال، وقد يـبدو لشخص كحـمادة الأصفر دور كبـير فى هذه القصة. ويتضح ذلك من عناية الكاتب به فى كل مـرحلة من مراحل القصة. ولعله لم يقف لرسم شخصية من شخصيات القصـة مثلما وقف لرسم شخصية حمادة هذا. وقد نجح فى أن يخلق منه شخصية درامـية ممتازة (ص ٢٨٩، ٢٩٠)، ولكنه برغم نجاحه لم يستغل هذه الشخصية استغلالا شعبيا، فقد جسم لنا فيها ما يسود هذا الشعب من نفاق ومن حياة بائسة ومن جوع وفقر وسير بغير هدف وحياة بغير أمل، كأن الشعب كله هو حمـادة هذا الذى يكسب لقمة العـيش من أى طريق، ويعيش يومـه لا يفكر فى غده، ويقضى حياته تحت رحـمة المقادير. وهذا يعد إضافة إلى تصوير حال الشـعب قبل قيام الثورة. وكأن الأشخاص أنفسهم قد سخـروا فى القصة لكى يجسم فيها المؤلف مساوئ الحياة الماضية، فشخصياته سواء كانت من بين أفراد الطبقة الأرستقراطية أو من بين أفراد الطبقة الرأسمالية، أو كانت من بين أفراد طبقة الشعب، كانت وسيلة إلى هدف واحد، هو إلقاء الأضواء على مـفاسد الحياة القـديمة. ومن هذا يتبين لنا أن القـصة من حيث حادثتها وفكرتها وشخصياتها تنتهى إلى هدف واحد، هو تصوير ماضى المجتمع المصرى قبل قيام الثورة.

يبقى أن ننظر فى القصـة من حيث بناؤها الفنى، ومن حيث لغتـها. ويبدو لكل من يقرأ القـصة أن الكاتب كان قـد وضع تصميم هذه القـصة على أساس تصـميم من تصميـمات كثيـرة مألوفة، وهو الربط بين كفـاح شعبى وقصـة حب. وقد رأينا أنه لم ينجح فى أن يصنع تفصـيلات هذا التصـميم وأن يملأه بالأحداث اللازمـة، وأن يحرك الشخصيـات المناسبة، فكان تكوين القصة لا يعدو أن يكون حشـدا لأكبر قدر ممكن من المواقف التى يجد فيها الكاتب فرصة لأن يتحدث عن عيب من العيوب. وقد يكون فى سياقها نوع من التـسلسل المنطقى، ولكنها كثيرا ما استعـانت بعنصر المصادفة فى إدخال أحـداث جديدة تلزم لإبراز الناحيـة الثورية، ناحـية الكفـاح التى ركـزها الكاتب فى شخصية سيد. ثم إن تركيب الحوادث لم يكن مثيرا إلى الحد الذى يجعل القارئ مشوقا دائما لأن يستمر فى القراءة وتتبع المواقف، فـفى أكثر من مرة يحدث الانقطاع بين جزء من القصة وجـزء آخر. وهذا يحدث عادة عندما يبحث الكاتب عن مـجال جديد ينقل إليه سيد زهير ليبدأ حلقـة جديدة من سلسلة كفاحه فى الحياة. وأوضح انقطاع هو ذلك الذى تمثل فى الخاتمة. وقـد أحس الكاتب نفسه بأنهـا «تشبه خاتمة القـصص الروائية». والرداءة هنا فى الواقع تأتى من أن الخاتمة لا يربطـها بالقصة رباط حيـوى، ولكنها تأتى فجأة ودون أى اتـصال بما سرد علينا فى خلال القـصة. بل نستطيع أن نقول أن الـقصة

ذاتها كانت قد انتهت عند اقتران زهير بمنى، ولكن هناك قصة أخرى كما عرفنا هى قصة الكفاح التى كان من المفروض أن تسير جنبا إلى جنب مع قصة الحب. وكأن هذه النهاية التى أحس المؤلف نفسه أنها نهاية رديئة هى النهاية التى كان من المفروض أن يضعها الكاتب لقصة الكفاح التى لم يكتبها؛ ولذلك كان وضع هذه النهاية غريبا لأنه يرتبط بقصة لم نعرفها، وكل الذى عرفناه منها لا يعدو أن يكون بمثابة المقدمات التى يبنى عليها الكاتب حوادث قصته. لقد كان تصميم هذه القصة إذن إلى جانب ما فيه من انقطاعات وانتقالات، يتضمن فجوة هائلة هى بمثابة جسم القصة. وهذا واضح بصفة خاصة حين نتتبع خيوط قصة الكفاح، فنجد كل خيوط السدى ممتدة أمامنا ولكن عبثا نجد خيوط اللحمة. وكل ما فى الأمر أنه امتد مع هذه الخيوط إلى غايتها، ثم وضع لها نهايتها وخيل إليه أنه فى أثناء الطريق صنع نسيجا طبيعيا، والحق أنه نسيج مفرغ.

معنى ذلك كله أن تصميم هذه القصة ليس تصميما حيويا متماسكا، كما أنه لا يقدم إلينا قصة مشوقة تربطنا إليها وتثيرنا، وتضطرنا إلى متابعة حوادثها حتى آخر لحظة، أو بعبارة أخرى ليس فى هذه القصة الارتفاعات والانخفاضات النفسية التى يمر بها قارئ القصة الناجحة التصميم، التى تثير فيه التشوق والمتابعة حتى نهايتها، ولكنها أقرب إلى أن تكون موجة واحدة، ولكنها لا ترتفع عن السطح ارتفاعا كبيرا؛ ولذلك كانت الحادثة كما قلنا من قبل حادثة بسيطة. وهذا معنى قولنا أنها حادثة بسيطة، فهى بسيطة من حيث التركيب، وبسيطة من حيث التطور. وإذن فقد فقدت عنصرا مهما هو ذلك العنصر الذى يثير التشوق فى القارئ وهو عنصر التعقيد، فلم يتمثل هذا العنصر فى أى موقف من المواقف على نحو يثير القارئ، بل كانت كل المواقف تقريبا تبدو نهايتها وحلولها قبل أن يفرغ القارئ منها. وحين يتكشف للقارئ ما سينتهى إليه الموقف القصصى فإنه لا يجد دافعا كبيرا إلى متابعة السرد حتى يصل إلى ما سبق أن تكشف له. وميزة التعقيد هى أن تتركه دائما يحدس فى النهاية التى يمكن أن ينتهى إليها الموقف. وبذلك يصبح القارئ جزءا من صميم الموقف، يتحرك معه، ويتجاوب مع أشخاصه، ويرسم له النهاية التى يتصورها، أو يرسم له فى نفسه أكثر من نهاية ثم ينتظر تحقق واحدة منها، وكم تكون دهشته عندما ينتهى الموقف على نحو لم يتوقعه على الإطلاق. هذا من شأنه أن يجدد نشاط القارئ، وأن يجعله دائما على اتصال بمواقف القصة وحوادثها، كما ينشئ بينه وبين شخصيات القصة المختلفين أنواعا من العلاقات والتفاعلات.

ولعل الشخصية الوحيدة التى نجحت فى أن تأسرنا إليها نوعا ما - فى هذه القصة - وتحظى بعطفنا عليها وتعاطفنا معها هى شخصية حمادة الأصفر، فقد كنا نلمسه عن قرب فى كل موقف من مواقفه، وكان هذا سيضفى على الموقف شيئا من الحيوية. إن الكاتب ينجح فى أن يشركنا مع الشخصية فى الموقف، حتى إذا ما ذهب حمادة من الميدان لم نجد بيننا وبين شخصية أخرى من الشخصيات أى نوع من التعاطف؛ ولذلك كنا - فى أغلب الحالات - بعيدين بعدا كبيرا عن شخصيات القصة، وعما يدور فى طواياها من أحاسيس ومشاعر. وهذا من جانبه قد باعد بيننا - أو ساعد على المباعدة بيننا - وبين القصة.

وينبغى ألا تفوتنا الإشارة إلى المواقف الخطابية التى تخللت هذه القصة، ففى أكثر من موقف - وبخاصة فى بداية الفصول - كان الكاتب يقف وقفات طويلة يتحدث فيها حديثا مستقلا عن الحياة وعن الأدب وعن غيرهما من الموضوعات التى تشغله شخصيا. بل أكثر من هذا، كثيرا ما ينتهز الكاتب الفرصة فى موقف من المواقف لكى يبدأ حملة من الحملات العنيفة بلهجة خطابية قوية على موطن من مواطن الفساد - مثلا- فى العهد الماضى.

وكذلك يقف موقفه الخطابى حين يحاول الدعوة إلى شىء وكل هذه المواقف تبدو متميزة عن مواقف القصة. وإذا كان من حق الكاتب أن يبث فى قصته أفكاره وخبراته فإن ذلك لا يأتى على هذا النحو الخطابى، وإنما من الممكن أن يأتى على صورة أخرى فيتحقق فى سياق الموقف وسياق القصة بصفة عامة، وإن كان تحققه - فى هذه الحالة - تحققا غير مباشر.

ونجاح العمل الفنى يرتبط ارتباطا كبيرا بأن يفضى إلى القارئ ما يريد الكاتب أن يقوله أو يدعو إليه بطريق غير مباشر، أما الحديث المباشر، والدعوة الصريحة، والفكرة المستقلة فى العمل الفنى، فإنها لا تنجح ولا تعمل عملها فى نفس القارئ الذى لا يرضى فى كثير من الحالات أن يقف منه الكاتب موقف الناصح أو موقف الدليل، هذا من حيث بنية القصة والعوامل التى تشترك فى حيوية هذه البنية وأهميتها.

أما لغة القصة - وهى المظهر الحسى المباشر لهذه القصة - فلم تكن أغنى من البناء القصصى ذاته، قد يقال أن لغة القصة كانت من البساطة والوضوح بحيث يستطيع كل قارئ أن يفهمها وأن يتذوقها عن قرب. وهذا صحيح، ولكن مسألة الكتابة القصصية ليست مسألة لغة سهلة أو صعبة، بل العبرة بحيوية هذه القصة.

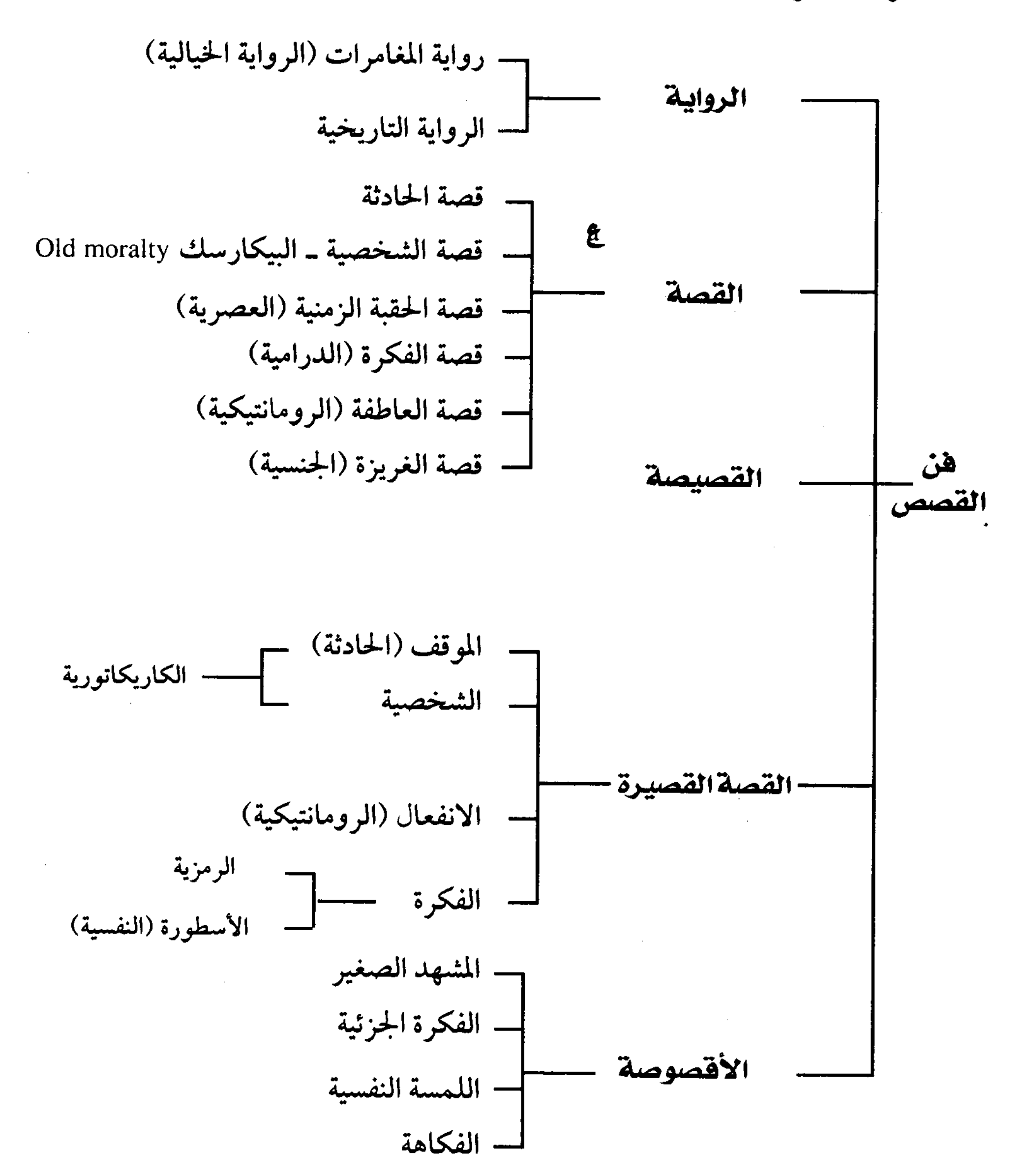
وكيف تتحقق الحيوية إذن فى لغة القصة؟

من المفروض أن الكاتب لا يتحدث فى القصة بلسانه الشخصى بل يتحدث على لسان الشخصيات المختلفة التى نصادفها فى القصة. وليست المسألة مجرد إجراء للحديث على ألسنتهم، فيكون من الضرورى عندئذ أن يتحدث كل شخص بلغته الخاصة وبلهجته الخاصة، ولكن لابد أن يصحب ذلك اعتبار للمستويات الفكرية، فكل شخصية لها مستواها الفكرى، ولها ميدانها الذى يحدد نشاطها الفكرى والوجدانى؛ ولذلك يلزم أن يراعى الكاتب مستويات شخصياته الفكرية إلى جانب مراعاته للغة هذه الشخصيات ولهجاتها، فلا يجعل شخصية بسيطة تنطق بالحكمة وتتحدث حديث الخبير المجرب، أو تتحدث حديث المثقف أو العالم. وكذلك تأخذ كل شخصية طابعها العام المستقل الذى يميزها عن غيرها كل التمييز. واللغة هى الفاصل الكبير فى هذه المشكلة، فعن طريقها تعرف الشخصية، وعن طريقها أيضا يعرف مستواها الفكرى. وكل من يقرأ قصة «أنا الشعب» يلاحظ أن شخصية الكاتب كانت تطغى فى كثير من الأحوال على شخصيات القصة، فإذا به ينساها وينسى مميزاتها الخاصة ومستوياتها الفكرية والوجدانية، ويمضى يتحدث هو من خلالها حديثا إن دل فإنما يدل على مستواه الفكرى كما يدل على شخصيته الخاصة، ففى أكثر من مكان يحس القارئ بشخصية الكاتب بارزة أمامه، وكان هذا سببا فى أن ظهرت الشخصيات باهتة غير مميزة؛ لأنها كانت فى أغلب الأحوال تستخدم لغة واحدة، وتفكر فى مستوى واحد. ولا شك أن نتيجة ذلك كانت أوضح ما تكون فى لغة الحوار، فلم يكن حوارا حيا بالمعنى الدقيق؛ لأن الأشخاص لم يكونوا يتمتعون بحيوياتهم الخاصة، وإنما كانوا ينطقون - حين ينطقون - بلسان المؤلف ذاته، فتلاشت من وراء ذلك شخصياتهم أو كادت، وكأنما أصبحت هذه الشخصيات قوالب من الحجارة يحركها الكاتب كيف شاء.

لم ينجح أسلوب الحوار إذن فى هذه القصة؛ لأنه فضلا عن تقيده بالعربية الفصحى لم يكن يدل دلالة كافية على المستويات الفكرية للشخصيات المختلفة.

هذا ما يختص بلغة الحوار، أما السرد فقد كان عاديا لا يكاد يقف عنده القارئ ولكنه كان من الممكن أن يكون أكثر حرارة وتأثيرا لو أنه ارتبط بالبناء القصصى ارتباطا حيا. وربما كان ضعف تصميم هذا البناء له أثره فى اللغة السردية. وكذلك الأمر فيما يختص باللغة التصويرية. وقد تكون هذه الناحية فى القصة أنجح من الأسلوبين الحوارى والسردى؛ لأنها كانت تتمتع - إلى حد كبير - بصور فيها كثير من الحيوية، وفيها كثير من الإثارة والتهيئة النفسية، ورسم الأجواء المختلفة لبعض المواقف.

هذه هى قصة «أنا الشعب» من حيث حادثتها وشخصياتها وهدفها، ثم من حيث بناؤها ولغتها. والمؤلف وحده هو الذى يستطيع أن يقول: إن هذا النقد خاطئ لأننا نتطلب منه شيئا لم يخطر له على بال، ونحاسبه على أشياء لم تثر اهتمامه قط. وعندئذ سيكون جوابنا: أن الكاتب قد كتب ما كتب، والناس يتلقون عمله الفنى كل بطريقته الخاصة. ومن ثم لا يغير من واقع الأمر أن يرى الكاتب نفسه رأيا فى عمل فنى له خلاف ما يرى الآخرون.



الفصل الثالث

الفن المسرحى

كوّن الإنسان لنفسه منذ أقدم العصور معتقداته الدينية الخاصة، وقد كان سعيه وقد أوصله إلى هذه المعتقدات نتيجة لجهده الذى يبذله فى محاولته تفهم نفسه وعالمه ومصيره المقدر له بلغة يستطيع هو أن يفهمها. وليست المعتقدات الدينية وحدها هى نتيجة ذلك السعى، فإنه حين ترقى هو والجماعة فى الفهم والتفكير ظهرت فى المجتمع عادات وتقاليد ومحرمات وقوانين خلقية، وقد كان كل ذلك نتيجة لمحاولة رسم الطريق الذى يهدى الفرد والجماعة إلى الاتجاه الصحيح، ويحميهم من قوى الشر والتخريب. فلما أن اطمأن الإنسان إلى طعامه ومأواه، واحتمى من أعدائه، راح يتفهم ـ مدفوعا بنفس الغريزة ـ بعض الظواهر التى هى أقل إلحاحا. وكانت الفنون الجميلة واحدة من هذه الظواهر. فمنذ ما يقرب من ثلاثة قرون أو يزيد كان الإنسان يسأل نفسه: ما الفن؟ وهو ما زال حتى اليوم يردد السؤال نفسه. حقا أن أرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد كتب عن فن المسرح (الدراما) فى كتابه فن الشعر «البويطقيا Poetics» دراسة شاملة، ولكن ليس هناك ما يدل على أن مشكلة طبيعة المسرحية وبنائها وهدفها قد حلت حلا كافيا. وما يزال الكُتّاب ـ ولا يكاد يحصيهم العد ـ منذ أرسطو حتى اليوم يتناولون الموضوع بالدرس.

الحوار والصراع والحركة:

ونحب هنا أن نبدأ من المكان الذى لم يعطه أرسطو عناية كافية، وهو «الحوار» وذلك أن المسرحية تشترك مع القصة فى اشتمالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقتها فى استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية. وأقول بصفة أساسية، لأن القصة تستخدم هذا الأسلوب «أحيانا» بجانب استخدامها الأسلوب السردى والأسلوب التصويرى، فى حين أن المسرحية لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير.

الحوار هو المظهر الحسى للمسرحية، والمظهر المعنوى لها هو «الصراع». «و«كلمة» (دراما) تعنى صراعا داخليا»[1]. «وهذا لا يقل فى جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن

---

(1) Jean Beraud: Jnititaion a l' Art Dramatique., Varietes Montreal 1936. p. 57.

الحوار، والصورة العامة التى يتمثل فيها الصراع هى صورة الصراع بين الخير والشر. وليست المشكلة دائما هى مشكلة الخير والشر المطلقين، ففى الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة. ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة أشد الارتباط؛ لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التى تقع بين الناس أو تتمثل فى النفس الإنسانية.

فالحوار والصراع إذن هما الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية. ولابد أن يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال فى العمل المسرحى، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكننا ننتظر فى المسرحية الحوار الذى ينقلنا إلى الحياة؛ الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص فى أزماتهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار؛ الحوار كما يقع فى الحياة بين الناس.

إن محاورات أفلاطون تصلح كل الصلاحية لـلقراء المنفردين الجالسين إلى دراساتهم أو فى الحدائق تحت شجر الزيتون، ولكنها لا تصلح للجماهير؛ لأن الجماهير (حتى جماهير «المفكرين») سوف يستغرقون فى النوم أو يعودون إلى منازلهم إذا هم دعوا لمشاهدة ممثلين يلقون الأحاديث الطويلة الصعبة لسقراط[١] أو ألسبياد Alcibiades تلك الأحاديث التى لا يصل منها إلا ما كان قريبا من المنطق أو الحق، والتى لا يمكن أن تمتع إلا العقل المتأمل المهيأ تهيئة كافية لاستقبالها. بعبارة أخرى فإن مادة محاورات أفلاطون تخلو خلوا كبيرا من الحركة action والعاطفة emotion. وقد عرف كتاب المسرحيات الإغريق أن المتفرجين لا يستطيعون أن يستجيبوا مدة طويلة لشىء سوى الحركة والعاطفة[٢].

ومعنى هذا أن المسرحية لا يكفى فيها أن يوجد أشخاص، وأن يتحدث هؤلاء الأشخاص بعضهم إلى بعض، فإن الحديث وحده يدعو إلى الملل، وسرعان ما يتلهى عنه المتفرج، والذى يأسره إلى المتابعة اليقظة هو هذه الحركة التى يمثلها هؤلاء الأشخاص، والتى تموج بها خشبة المسرح، وتلك العاطفة التى توجههم فى حركتهم كما تتمثل فى أحاديثهم. ومعنى هذا أن المسرحية لا يتم وضعها الفنى الحقيقى إلا حين

---

(١) Scorates (٤٧٠ ـ ٣٩٩ ق.م): فيلسوف يونانى، يعد هو وأفلاطون وأرسطو واضعى أسس الفلسفة الغربية.

(2) Barrett H. Clark: The Drama and Theater., in, the Enoyment of the Arts, Chapter VII, pp. 207 - 8.

تمثل على المسرح[1]؛ لأنها بذلك ستستفيد من وضعها على المسرح أن يشاهد المتفرج الحركة بعينه، ويحس بالعواطف التى توجهها، وهو بذلك ينتقل إلى أن يصبح كأنه واحد من أولئك الممثلين الذين يتحركون أمامه.

هذه النظرية تحتم أن تكون هناك علاقة بين المسرحية وبين أداء الممثلين لها فى المسرح وأمام المتفرجين؛ وهى نظرية لها قوتها ولا شك، ولعلها تكاد تكون قاعدة يعتمد عليها كل ناقد مسرحى.

ولكننا نجد نظرية مقابلة تضع أساسا آخر للنقد المسرحى يقول بها الناقد اشبنجارن J. E. Spingarn حين يقرر أن «كاتب الفن المسرحى لا يحاسب على أساس غير الأساس الذى يحاسب به أى فنان مبدع آخر، وهو: ما الشيء الذي حاول أن يعبر عنه، وكيف عبر عنه»[2]. وقد راح أشبنجارن يقتبس من أرسطو فى كتابه «فن الشعر Poetics» عبارات يعزز بها نظريته، فنقل عنه قوله: «يمكننا أن نتأكد من أن قوة التراجيديا يمكن الإحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين». وكذلك «ينبغى أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى ـ ودون مساعدة العين ـ يرتجف هلعا، ويذوب شفقة لما هو واقع». وأخيرا قوله: «إن التراجيديا ـ كالشعر الملحمى ـ يمكن أن تحدث أثرها بغير الحركة action، فمجرد القراءة يكشف عما بها من قوة»[3].

وهنا يظهر التناقض، فنظرية تقول بلزوم المسرح والممثلين والمتفرجين حتى تأخذ المسرحية وضعها الفنى الكامل، وحتى تنكشف قوتها الكاملة فى خلال التمثيل والحركة التى يقوم بها الممثلون على المسرح، والتى تتمثل كذلك فى أحاديثهم، ونظرية تقول بأن هذه العلاقة بين المسرحية وبين المسرح والممثلين والمتفرجين علاقة عرضية، وأن المسرحية مسرحية بغير هذه الأشياء، وأنها تستطيع أن تحدث أثرها الفنى المنشود دون الاعتماد على شيء سوى القراءة.

وينتهى «كلارك» من هذا التعارض بأن الشخص العادى حين يذهب إلى المسرحية ويعجب مثلا بمسرحية «ماكبث» لشكسبير فإنه فى الحقيقة ـ حين نسأله عن سبب ارتياحه ـ قد وجد متعة لا فى جمال لغة شكسبير ولا فى الآثار المسرحية ولكن فى الموسيقى والرقص. ويقول:

---

(١) انظر: T. S. Eliot: Points Of View, p 61.

(2) Clark: op. cit., p. 210.

(٣) المرجع نفسه.



«إن فنون الرقص (الباليه Ballet) والمسرحيات الصامتة Pantomime غالبا ما قامت دون أي مساعدة من الشاعر المسرحي؛ لأنها لا تعتمد على الكلمة المنطوقة، وكذلك لا تعتمد - إلى حد كبير - على القصة، بل تعتمد على الميل الحسى إلى اللون والموسيقى وحركات الرجال والنساء الرشيقة فى أزيائهم الجميلة المثيرة، هذا فضلا عن المنظر المسرحى؛ ففن المسرح يمكن أن يكون - حتى حين يخلو من المسرحية drama- غاية فى ذاته تماما كما يمكن أن تقوم المسرحية دون مساعدة المسرح»[١].

ونحن لا يعنينا هنا من مسألة العلاقة بين المسرحية والمسرح والممثلين والمتفرجين إلا ما يمكن أن يكون من أثر لهذه الثلاثة الأخيرة على المؤلف حين يختار مادته، وحين يعمل فى هذه المادة، أو حين يحاول إخراجها فنيا فى إطار مسرحى.

علاقة المسرحية بالمسرح:

وقبل أن نمضى فى بحث ذلك ينبغى الالتفات إلى بدهية تؤكد لنا ما بين المسرحية والمسرح من علاقة. فحين نسأل المؤلف - كما يريد إشبنجارن - ماذا صنع؟ ويقول: إنني صنعت مسْرحية، فإنه يعنى فى هذه الحالة أنه لم يكتب قصة أو قصيدة أو ملحمة. بعبارة أخرى فإنه لم يعتبر فيما صنع الأصول الفنية العامة للقصة أو القصيدة أو الملحمة، بل قيد نفسه بأصول أخرى، أو لنقل بإطار فنى آخر هو الإطار المسرحى. وإذا نحن نظرنا إلى الإطار وجدنا اعتبارات خاصة بالمسرح ذاته لها أثرها فى توجيه الكاتب. من ذلك الزمان وإمكانيات المكان، فالكاتب - فى العصور الحديثة على الأقل - أصبح مقيدا بسويعات محددة فى المسرح لعرض مسرحيته لا يستطيع أن تجاوزها. وهذا الزمن المحدد كان له أثره فى بناء المسرحية ولا شك، لأنه يريد فى خلال هذه المدة المحدودة أن يعرض أشياء كثيرة، وهذا الحد الزمنى له أثره فى أنه سيستبعد بعض الأشياء اعتمادا على أن بنية المسرحية تستطيع أن تستغنى عنها. وهذا معناه أن البنية لابد أن تكون مركبة تركيبا خاصا. ومن هنا وصلنا إلى وضع حد لفصول المسرحية، فى الوقت الذى تركنا فيه فصول القصة مثلا دون تحديد. هناك المسرحية ذات الفصل الواحد، ولكن هذا النوع ليس ما نتحدث عنه هنا، كما أننا لا نعنى بالقصة القصيرة، ولكن المسرحية التي نعنيها هى المسرحية ذات الفصول، وقد أصبح من المتواضع عليه ألا يقل عدد هذه الفصول عن ثلاثة[٢] وألا يزيد على خمسة، وفى حدود هذا العدد من الفصول ينسق المؤلف بناء مسرحيته، فإذا كانت ذات فصول ثلاثة فإنه يجعل الأول منها لعرض الشخصيات

---

(١) نفسه ص ٢١٣.

(٢) ضمن موجات التجديد المعاصرة ظهرت مسرحيات كثيرة من فصلين.

والمشكلة، والثانى للأزمة، والثالث للحل والنهاية، وإذا كانت من فصول أربعة فإنه يعرض الشخصيات وبداية خيوط المشكلة فى الأول، ثم يمضى بأطراف تلك الخيوط ينسج منها المشكلة كاملة فى الثانى، ثم الثالث، فالرابع. وعلى كل حال فإن هذا التقسيم الشكلى الواضح فى الإطار المسرحى لم يفرضه - فيما يبدو لى - سوى تقيد المؤلف بزمن محدد. إن «شاعر الربابة» عندنا لم يحتج إلى أن يقص قصة أبى زيد الهلالى فى فصول محددة العدد كهذه؛ لأن المتفرجين والمستمعين فى المكان الذى يجتمعون فيه لا تحدهم حدود، وهم يستطيعون أن يسهروا معه حتى مطلع الفجر.

فالارتباط إذن بزمن معين لعرض المسرحية على الجمهور فى المسرح كان له أثره فى توجيه البناء الفنى للمسرحية ذاتها. وإذا لم ترتبط المسرحية بهذا الزمن المحدد لما كان هناك ما يدعو إلى تحديد هذه الفصول - كما ينتهى إلى ذلك كلارك - فما الذى ما يزال يقيد المؤلف المسرحى بهذه الحدود البنائية فى مسرحية تقرأ أو يستمتع بقراءتها؟

وكما كان لحدود المسرح الزمنية أثرها فكذلك كان لإمكاناته المكانية - من ناحية أخرى - أثرها فى اختيار المواقف والأحداث.. فخشبة المسرح لا تتسع مثلا لجيشين متحاربين، وعندئذ يضطر المؤلف المسرحى إلى إدارة المعركة خلف الأستار، ولا يظهر أمام الناس إلا ما يدل على النتيجة، وكذلك هناك أحداث ليس من السهل على الممثل أداؤها أمام المتفرجين، فأوديب مثلا لا يفقأ عينيه أمام المتفرجين، ولكنه يدخل إلى المسرح متخبطا فى مشيته والدم يسيل من عينيه.

فارتباط المسرحية بإطار فنى خاص أثر من آثار ارتباط المؤلف المسرحى ذاته. هذه هى البدهية. وقد يضاف إلى ذلك أن تصور المؤلف للمسرح الذى ستمثل فيه المسرحية، وخصائص هذا المسرح بالذات، البنائية وغير البنائية، له أثر فى دقائق التأليف ذاته. ولا شك أن المسرحية الإغريقية كانت أنسب مسرحية لشكل المسرح القديم الذى كان معدا فى الهواء الطلق، والذى كان يتسع لعدد يتراوح بين ثلاثين وأربعين ألفا. أما فى العصور الحديثة فقد تغير شكل المسرحية تغييرا جوهريا، وأصبح العرض المسرحى لا يشهده سوى ألف أو أقل قليلا. وهذه التغييرات المكانية لها اعتبارها عند المؤلف ذاته. فتصوره للمكان له اعتباره عندما يمضى فى عملية بناء المسرحية. وهذا يؤكد مرة أخرى تلك البدهية السابقة. وقد كفانا عرض هذه البدهية مئونة بحث العلاقة بين المسرحية والمسرح ذاته.

المسرحية الفلسفية:

على أن هناك نوعا من الكتابة المسرحية ينزع نزعة فلسفية تأملية. وعندئذ يكون من الصعب فهم المسرحية ممثلة، ويكون من الأجدى قراءتها. وهذا هو النوع الذى يتفق

ووجهة نظر أرسطو فى أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل ولا ممثلين. وفى هذه الحال ما زال الحوار يلعب دورا خطيرا. إن المسرحية المقروءة تفقد القارئ فرصة مشاهدة الحادثة «تقع»، أى الحركة. والحركة هى العنصر الثالث الجوهرى فى العمل المسرحى، وهو يتعاون مع العنصرين السابقين (الحوار والصراع) ولا يقل عنهما أهمية. ويمكن أن يقال إننا حين نقرأ المسرحية إنما نستغنى عن عنصر فنى مهم هو الحركة. وهذا صحيح إلى حد ما؛ ذلك أن الحركة تتمثل فى أذهاننا من خلال اللغة، من خلال الحوار، فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية فى وقت معا. وهى فى المسرحية المقروءة حركة ذهنية فحسب. وقد سبق شرح ذلك فى عنصر «السرد» فى الفصل السابق. ومعنى هذا أننا فى المسرحية المقروءة نفتقد حيوية الحركة العضوية التى يقوم بها الممثلون ونستعيض عنها بحركة ذهنية تتمثل لنا من خلال الحوار المكتوب. وهذا يقتضى بالضرورة حيوية ذلك الحوار.

والحيوية فى الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية، أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعى، ومستواها الفكرى والخلقى، ومثلها فى الحياة. فالحوار قبل كل شىء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التى كان من الممكن أن تتحدث بها الشخصيات بذاتها. ومن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كل شىء.

لغة المسرح بين الشعر والنثر:

وهنا نكون قد وصلنا إلى مشكلة مهمة فى حياة المسرح هى: بأى لغة تكتب المسرحية؟ ذلك أن المسرحية (التراچيديا بصفة خاصة) كانت تكتب شعرا (والمسرح المصرى قد عرف الشعر المسرحى فى مسرحيات «شوقى» وما زال حتى اليوم يعرفه فى مسرحيات «عزيز أباظة» وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وغيرهم) وهى الآن تكتب فى الغالب نثرا. ولكن الناس الآن لا يتكلمون فى حياتهم اللغة الفصيحة، ولذلك وجدت الدعوة إلى أن يكون الحوار باللغة التى يتكلمها الناس.

وقد شغلت مشكلة الفصحى والعامية مواسم أدبية فيما سبق. ومنذ بضع سنوات أدلى إلى رائد «الحوار» فى الأدب العربى الحديث الأستاذ «توفيق الحكيم» برأيه - وهو عندى الرأى الوجيه فى هذا الإشكال - فقال: «إن كل قيد يقف أمام الفنان ويحول بينه وبين حرية التعبير وصحة الأداء يجب أن يحطمه دون أن يحفل بشىء أو أحد. فإذا شعر فنان بأن تعبيره لن يكون كاملا ولا نابضا ولا حيا، وأن أداءه لن يكون سليما ولا كاملا إلا باستعمال أسلوب من الأساليب، فإنه يتحتم عليه أن يستخدم هذا الأسلوب. أما فى المسرح فالأمر أكثر وجوبا على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السهل على القارئ

أن يترجم لنفسه لغة الأبطال، ولكن المسرح لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل، بل هو يتلقى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم، فكل تنافر بين مظهر الأبطال على المسرح واللغة التى ينطقونها يحدث فى الحال شعورا باختلال الصورة الفنية فى الذهن. لذلك كانت الروايات المسرحية التى تمثل أشخاصا أجانب فى المكان، أو الروايات التاريخية أو الأسطورية التى تمثل أشخاصا أجانب فى الزمان، لا بأس فى جعل لغتها فصحى أو شعرية لا علاقة لها بالواقع الذى يعيشه المشاهد. أما إذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتفقون معه فى الزمان والمكان فلابد حتما عندئذ من أن يتكلموا اللغة التى تفرضها عليهم حياتهم الحقيقية الواقعية فى الزمان والمكان»(١).

هذه العناصر الثلاثة (الحوار ـ الصراع ـ الحركة) هى العناصر الجوهرية التى تميز فن المسرحية عن غيره من الفنون الأدبية. ومن الواضح أن المسرحية تشترك مع القصة فى أنها تستغل عناصر القصة من حادثة وشخصية وفكرة. والواقع أن كل مسرحية تشتمل على قصة. إنها قصة غير مسرودة ولكنها ممثلة كما تحدث فى الواقع. و«وحدة الموضوع» التى يتحدث عنها النقاد ليست تعنى عند أرسطو ـ أول من نادى بها فى المسرحية ـ سوى وحدة القصة unity of action التى تصورها المسرحية.

الإطار المسرحى:

ولكن برغم هذا الاشتراك فإن المسرحية تختلف عن القصة فى استخدامها هذه العناصر؛ ذلك أن الإطار المسرحى الخاص يفرض على المؤلف المسرحى طريقة خاصة لبناء الحادثة وتكوينها. ويكفى أن نذكر هنا أن كاتب القصة يستطيع أحيانا أن يستطرد، وقد يستهلك فصلا بكامله فى هذا الاستطراد، دون أن يؤثر هذا على الحادثة الأساسية، بل قد يكون مفيدا لها. أما المسرحية فهى «لا تسمح بالأشياء الجانبية التى ربما أبعدت ذهن المتفرج عن الحادثة الرئيسية. إن هناك مكانا يسمح به للوقائع ذات الأهمية الثانوية بجانب تطور المواقف الدرامية أو فيه، ولكنها يجب دائمًا أن تشارك فى حركة القصة، سواء بأن تزيد من التعريف بشخصية من الشخصيات، أو بأن تبعث دوافع جديدة للقرارات التى ستتخذها الشخصيات»(٢).

وما يقال عن الحوادث الجانبية يقال عن الشخصيات الجانبية من حيث ضرورة ارتباطها بالحادثة الأساسية، وضرورة دورها فى بناء هذه الحادثة.

إن الإطار المسرحى إطار ضيق، وهو كذلك إطار محكم؛ ولذلك تصعب الكتابة المسرحية حتى إننا لنجد بجانب كل مائة كاتب قصة كاتبا مسرحيا واحدا. والحق أن

(١) مجلة الثقافة ـ العدد ٧٣٢ سنة ١٩٥٢، ص٧.

(2) Jean Beraud: Initiation a l'Art Dr., p. 54.



الكتابة المسرحية تحتاج إلى نضوج فنى خاص يتحقق فى مرحلة مزاولة الكتابة القصصية.

وفى القصة يرسم الكاتب شخصياته بأن يصفها من الناحية الشكلية aspect physique كما يصفها من ناحيتها الأخلاقية aspect morale وهذا يساعد على تمثيل الشخصية وفهمها. أما فى المسرحية فالشخصية أمامنا، ولا سبيل إلى رسمها عند الكاتب سوى أن يحركها وأن ينطقها، على أن تصدر عنها كل حركة وكل كلمة فى كل موقف من المواقف بحيث تأتلف فى رسم الشخصية مع غيرها من الحركات والكلمات. وأنا أسمى ذلك «وحدة الشخصية». وهذا لا يمنع نمو الشخصية مع نمو المسرحية، تماما كما يحدث فى القصة. فالصعوبة فى رسم الشخصية المسرحية تأتى من أن الكاتب مضطر لأن يحرك الشخصية أمامنا، وأن يخلق لها مجالات تتصرف فيها تصرفات خاصة، وأن يجرى على لسانها الحديث فى مناسبات معينة حتى نتعرفها، على أن يكون كل ذلك داخلا فى صميم المسرحية ذاتها. ولا تنس أن طريقة المؤلف المسرحى فى رسم الشخصية هكذا تكون - حين تنجح - أكثر تأثيرا من طريقة كاتب القصة، كما أنها تربط بيننا وبين الشخصية برباط قوى.

أما الفكرة فإنها لازمة لكل مسرحية، فى الوقت الذى لا تلزم فيه الفكرة فى القصة إلا فى القصة الدرامية. ومنذ اللحظة الأولى ظهرت المسرحية لتصور موقف الإنسان والطبيعة من الخير والشر. وقد تصور الصراع بين الإنسان والطبيعة، كما قد ترتبط بمشكلات الحياة اليومية. ومن هنا أمكن الحديث عن مسرحيات فكرية وأخرى اجتماعية. والمسرحية قد تستغل التاريخ كما تستغل الأسطورة، وقد تستقل عنهما. أما المسرحية الاجتماعية فهى قد تستغلهما أحيانا لتلقى من خلالهما الأضواء على مشكلات الحياة الراهنة، أخذا بفكرة أن التاريخ يعيد نفسه.

الأنواع المسرحية:

والمسرحية تنقسم إلى: «كوميديا» و«تراجيديا» أو «ملهاة» و«مأساة». وقد كانت الملهاة تتميز بتناولها الشخصيات غير المهمة، واهتمامها بشئون الحياة العامة، وعلى العكس من ذلك المأساة، فهى تتناول الشخصيات العظيمة. بدأت بالآلهة عند الإغريق، ثم بأبطال من البشر هم فى الحقيقة أنصاف آلهة، ثم صار الإنسان هو البطل، وبخاصة فى عصر النهضة، حين كان يظن أن الإنسان مركز العالم ولكنه ظل الإنسان الممتاز، كشخصيات الملوك والأمراء. حتى إذا ما تزعزعت تلك العقيدة ذهبت معها فكرة البطولة، ولم تعد البطولة تستخدم إلا لتدل على الشخصية الرئيسية فى المسرحية، كما تتناول الموضوعات العالمية البالغة الأهمية. أما فى العصور الحديثة فيقوم التفريق بين الملهاة والمأساة على أساس من فكرة «النهاية السعيدة» ففى الملهاة تتحقق النهاية السعيدة، أما النهاية المميزة للمأساة فهى هزيمة البطل أو موته فى العادة.

وحينما كانت المأساة ترتبط بالشخصيات ذات المكانة العالية أو الأهمية ظهر نوع خاص أطلق عليه اسم «المأساة البرجوازية» أو مأساة الحياة العامة.

وينبغى أن نذكر أن المأساة بمعناها الصحيح إنما تتمثل عند كتاب الإغريق بالذات مثل «سوفوكليس»[1]، حيث يصور صراع الإنسان فى اختياره بين المقادير والدافع الأخلاقى، بعكس «يوربيد»[2] الذى كان متشائمًا يرى الحقيقة فى جوهرها فى الشر، ولا يرى قيمة للصراع، ولم يتحقق المعنى التراجيدى فيما بعد، وإن ظهرت مسرحيات كثيرة تصطنع الجدية والخطورة. وبعض النقاد يؤكدون أن المأساة لم تعد ممكنة؛ لأنها تتطلب إيمانا بالإنسان ومستوى مسلما به من القيم، كلاهما قد هدمه العلم. ومع ذلك فهم يرون أن المأساة تحتاج إلى شاعر عظيم وربما ظهر.

أما الملهاة فيمكن تقسيمها بسهولة إلى ثلاثة أنواع: ملهاة الأخلاق comedy of manners، والملهاة الرومانتيكية، والفارص farce. والأولى من شأنها أن تحمل على الأوضاع المألوفة فى الحياة المعاصرة، كمسرحيات «برناردشو»[3]. وكما أن هذا النوع قريب من القصة فكذلك الملهاة الرومانتيكية قريبة من الرواية، فهى تتناول جوانب من التجربة لا يألفها الناس كثيرا وتعالجها معالجة أقرب إلى العطف عليها منها إلى أن تحمل عليها. وعند شكسبير يتمثل هذا النوع، وهو غير مزدهر فى العصور الحديثة. أما الفارص فهى تقوم على الحركة المسلية، وفيها تهمل إثارة الحبكة ورسم الشخصية إهمالا صريحا. (ينظر إلى الفارص أحيانا على أنها ملهاة منحطة، وأن الملهاة التى تقوم على رسم الشخصية هى الملهاة الراقية).

وبجانب هذه الأنواع الرئيسية هناك أنواع مختلفة مختلطة أو غير محددة يجب أن تلاحظ. فهناك الملهاة الباكية Tragi - Comedy» وهى مزيج من المأساة والملهاة، وهى نوع مسرحى ازدهر خلال السنين الأولى من القرن السابع عشر. وهى فى أوج ازدهارها قد انقسمت إلى نوعين عامين: أما النوع الأول فقد كانت فيه القصة جادة، وهى تتحرك نحو نهاية مأساوية، حتى إذا كان المشهد أو المشهدان الأخيران من المسرحية إذا بالحوادث تنتهى إلى نهاية سعيدة أو كوميدية. أما النوع الثانى فيتمثل فى المسرحية التى يمتزج

---

(١) Sophocles (٤٩٦؟ ـ ٤٠٦ ق م): مؤلف مسرحى يونانى، يعد أعظم المسرحيين التراجيديين فى الأدب اليونانى القديم. كتب حوالى ١١٣ مسرحية لم يصل إلينا منها إلا سبع.

(٢) Euripides (٤٨٤؟ ـ ٤٠٦ ق م): كاتب مسرحى يونانى، وضع نحوا من ٩٢ مسرحية، وصل إلينا منها القليل.

(٣) جورج برنارد شو George Bernerd Show (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠): كاتب مسرحى إنجليزى أيرلندى المولد، تزخر آثاره بالفكاهة المرة والسخرية.

العنصران التراجيدى والكوميدى خلالها، فالحادثة الرئيسية جادة ولها إمكانات مأساوية برغم أنها تنتهى نهاية سعيدة. وكذلك تتضمن أشد المشاهد جدية عناصر كوميدية تتعارض أحيانا تعارضا حادا مع النغمة الحزينة الرئيسية. وينبغى الانتباه إلى أن العناصر الكوميدية فى «الملهاة الباكية» أجزاء أساسية من المسرحية، فهى تختلف عن المواقف الكوميدية التى تستخدم أحيانا فى المأساة للتخفيف من وقعها حتى لا يضجر المتفرج، وكذلك لتقوى أثر العواطف المأساوية عن طريق التقابل.

ومن الأنواع المسرحية كذلك «الميلودراما Melodrama» وهى فى الأصل تعنى المسرحية الموسيقية music - drama، وهو لفظ يستخدم استخداما غير محدد إلى حد ما، ليدل على ما يمكن أن يسمى بالفارص الجادة، وهى مسرحية تعتمد على الوقائع أكثر من اعتمادها على الشخصية، وتميل لا إلى المعنى الكوميدى بل إلى العواطف الحادة.

وهناك أيضا نوع يسمى «الماسك masque»، وهو ليس مسرحية ولكنه شىء يشبهها. إنه نوع من الاحتفال الذى قد يحدث فى الهواء الطلق. وقد ازدهر فى إنجلترا فى خلال القرن السادس عشر وبداية السابع عشر، وهو يرتبط بصفة خاصة بحفلات «عيد الميلاد». وهو يجمع بين الحديث العاطفى والحوار والملابس والمناظر والموسيقى والرقص، ولكن بحيث يربط بينها جميعا قصة بسيطة فى طبيعتها، ورمزية فى مدلولها، وقد كانت هذه الحفلات تقام فى بلاط الملوك، ويقوم بالأدوار فيها النبلاء ورجال البلاط أنفسهم، وحين ازدهر هذا النوع اجتذب إليه أحسن الكفايات فى الموسيقى والمسرح والزخرفة، ولكن هذه الحفلات كانت تتكلف نفقات باهظة. وقد انتهى كل ذلك بمجىء الطهريين Puritans[1]. وأشهر كتاب هذا النوع هو «بن جونسون Ben Jonson»[2]، وأشهر «ماسك» هى التى ألفها «ملتن» بعنوان Camus.

هذه هى الأنواع المسرحية المختلفة. وقد ظهرت عندنا منها المسرحية الشعرية التى تصور مأساة تاريخية، كمسرحيات شوقى وتلميذه عزيز أباظة، كما ظهرت المسرحية الفكرية التى يتناول فيها الكاتب الصراع والمشكلات الإنسانية الكبرى، كمسرحيات توفيق الحكيم الأسطورية، وكذلك ظهرت المسرحية الاجتماعية التى تتناول مشكلات وقتية، وتقدم صورة للمجتمع، ونظرا لأن هذا النوع تنشره الصحف أحيانا فقد كانت المسرحية ذات الفصل الواحد One - act Play هى أصلح إطار لهذا الغرض.

---

(١) البيوريتانيون جماعة بروتستانتية فى إنجلترا فى القرنين ١٦، ١٧، طالبت بتبسيط طقوس العبادة، وبالتمسك الشديد بأهداب الفضيلة.

(٢) Ben Jonson (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧): يعد أعظم كتاب المسرح فى عصره بعد شكسبير.

مسرحية «غروب الأندلس» دراسة تطبيقية:

وفيما يلى دراسة ونقد لمسرحية تمثل النوع الأول. أما المسرحية فهى «غروب الأندلس»، وأما المؤلف فهو الشاعر عزيز أباظة وتمثل له فى هذا الموسم بدار الأوبرا مسرحية كتبها أخيرا عن «شهريار»[1].

ومسرحية غروب الأندلس مسرحية تاريخية تستمد حوادثها ووقائعها من التاريخ وكذلك كانت شخصياتها هى الشخصيات التى ارتبطت بهذه الفترة التاريخية، وهى كما نعلم الفترة التى انتهى فيها حكم العرب لإسبانيا بعد أن كان حكما عريضا وملكا واسعا، وانقسم العرب فى إسبانيا إلى طوائف واستقلت كل طائفة بجهة من الجهات، وأقامت لها فيها إمارة، وأخذ الأمراء يتنافسون ويحاربون بعضهم بعضا فأضعفت الفرقة من شوكتهم، وأتاحت الفرصة للإسبان أن يقووا وأن يحملوا على ملك العرب ليعيدوه مرة أخرى إلى حوزتهم ويردوا هؤلاء الغزاة. والمسرحية تصور لنا انهيار الحكم فى غرناطة، وهى أكبر إمارة فى ذلك العهد. وقد حاول الكاتب أن يجعل مسرحيته صورة لحياة الأمم فى الفترة التى يؤذن الحكم فيها بالانهيار، وهى الفترة التى يستبد فيها الحاكم وينصرف إلى ملاهيه وملذاته، ويترك القيادة إلى الضعفاء أو النساء يصرفن الأمور كيف شئن، هذا فضلا عن إهمال هؤلاء الحكام العابثين حقوق الشعب والعمل على رفاهيته وقوته. وهناك عوامل كثيرة فى الواقع تتدخل فى انهيار الأمم وتكون سببا مباشرا لما يجتاحها من ثورات، أو تنتهى إليها حياتها من انحلال واضمحلال. وقد كانت مصر فى ذلك الوقت الذى كتب فيه المؤلف مسرحيته تعانى كثيرا من الأزمات التى مصدرها عبث الحاكم واختلاف آراء الناس وتفرقهم شيعا وأحزابا، إلى غير ذلك من العوامل التى كانت سببا فى انتكاس الحياة المصرية فى ذلك العهد، وقد لمس الكاتب شبها بين ظروف الحياة فى مصر فى ذلك العهد وبين تلك الأحداث المريرة التى مرت بها إمارة غرناطة فى تلك الفترة التاريخية التى صورها لنا، ومعنى ذلك أن المسرحية لم تأخذ على عاتقها مجرد السرد التاريخى لواقعة أو وقائع لها طرافتها، ولكنها ـ إلى جانب ذلك ـ كانت تحمل مضمونا اجتماعيا هو ذلك الذى تمثل فى تصوير مساوئ الحياة فى مصر ومفاسدها فى الوقت الذى كتبت فيه المسرحية، وهو من وراء ذلك يوجه الإنذار ويلفت الأنظار إلى أن تلك الحياة كانت كفيلة ـ وإن صبرنا عليها ـ بأن تنتهى بنا إلى ما انتهت إليه الحياة فى غرناطة فى ذلك العهد.

ويحس قارئ المسرحية بصفة خاصة أن المؤلف كان يلح إلحاحا شديدا على إبراز جوانب الحياة الفاسدة فى المجتمع المصرى، بل يحس أنه إنما كان يتحدث فى كل لحظة

---

(١) يلاحظ أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب ظهرت فى ديسمبر ١٩٥٥م.

عن مظهر من مظاهر الحياة المصرية ذاتها، ولكن فى القرن العشرين؛ ولذلك يكاد الإنسان ينسى أن هذه المسرحية تمثل لنا آخر عهد العرب بإسبانيا، ويخيل إليه أنها تصور لنا أحداثا مصرية وشخصيات مصرية، وهذا فى حد ذاته ـ بغض النظر عن الناحية الفنية ـ يمكن أن يكون مقبولا إذا أخذنا بأن مهمة الكاتب هى أن يلمس مشكلات المجتمع الذى يعيش فيه، وأن يصورها للناس بحيث يحملهم على تمثلها، ويثير فيهم الرغبة فى إيجاد الحل أو الحلول لها، فهى من الناحية الاجتماعية إذن تؤدى هذه المهمة، وهى أن تجعل القارئ يحس بمشكلات الحياة فى مصر فى ذلك العهد. ولكن تحقيق هذا من خلال مسرحية تاريخية أمر من الصعوبة بمكان، يورط الكاتب فى مزالق كبيرة من الناحية الفنية إذا لم يكن من المهارة الفنية على قدر كبير.

ومن أمثلة تصويره لواقع الحياة المصرية قوله:

الملك يلهو والحوادث حوله ... متظاهرات والخطوب سراع
والقصر تفهق بالخنا قاعاته ... وبيت يروى إثمها ويذاع
والحكم فوضى، لبه وقوامه ... ذمم تسام رخيصة فتباع
والشعب مكدود القوى متحفز ... إن الضعيف يصول حين يراع

أو قوله:

يا دولة هوم أحراسها ... فاستشرت النيران فى غابها
مخمورة يعبث سواسها ... والغاصب العادى على بابها

وكذلك:

قد رشوتم ـ أقولها ـ وارتشيتم ... واستباح المحارم الحكام
واتجرتم بالعدل فالأمر فوضى ... فحدود تطوى وأخرى تقام

........إلخ.

وصور أخرى كثيرة من صميم الحياة المصرية آنذاك.

ووصف الدكتور طه حسين للمسرحية فى مقدمتها بأنها مصرية أندلسية، أو أنها مصرية الموضوع، مصرية الأحداث، مصرية التصوير والأداء، يعد نقدا قاسيا أكثر مما هو إطراء. وأول ما يدل عليه أن القصة فى المسرحية كانت مفككة ولم تأخذ الشكل المسرحى المطلوب فهى لم تأخذ من التاريخ سوى الأسماء والأشكال، وما عدا ذلك فهو

مصرى معاصر. ولعله ذكر مصر والمصريين وما وقع لهم فى هذه الأيام الأخيرة أكثر مما ذكر غرناطة وأهلها وما جرى عليهم من الأحداث.

وكان من الممكن أن تؤدى المسرحية مهمتها الاجتماعية إذا اتبع فيها الكاتب طريقة أخرى، هى أن يقتصر على الحادثة التاريخية يصورها لنا فى الإطار المسرحى تصويرا فنيا، ويضع فى خلال هذا التصوير العناصر المسرحية التى تثير فى القارئ شعورا نفسيا موازيا، فإذا به فى كل موقف من المواقف يقف أمام التاريخ لينظر إلى واقع، ويستنتج، ويحس إحساسا عميقا بهذا الواقع، ولكن بطريقة غير مباشرة، وكأنه ينبع من وجدانه الخاص، وعندئذ كان المؤلف يظل مرتبطا فى كل لحظة بالتاريخ وبما تم فى الفترة التى يصورها، تاركا القارئ يرسم - موازيا له - خطا آخر للحياة الواقعة التى يحياها. وإذا كانت مهمة العمل الفنى أن يجعلنا نحس بحياتنا إحساسا أعمق، ونلمس مشكلاتنا عن قرب، فإن المسرحية فى هذه الحالة - برغم أنها تصور لنا فترة تاريخية قديمة - تكون قد نجحت فى أن تؤدى هذه المهمة الحيوية أداء فنيا. ولكن عزيز أباظة لم يترك للقارئ لحظة واحدة ينظر فيها إلى التاريخ الذى يصوره لنا ليستنبط ويستخرج المضمونات، فكان فى كل مناسبة يستنبط للقارئ ويضع أمامه النتائج، بل أكثر من هذا فقد كان يعقب على هذه النتائج ويستخلص منها الحكمة، وأوضح مثال على ذلك نهاية كثير من المشاهد ونهايات الفصول، فأكثر هذه النهايات يكون عادة حكمة تلخص لنا الموقف أو تلخص لنا الفصل.

فى نهاية الفصل الأول نقرأ - قبل إسدال الستار مباشرة:

من لم يدعم بالأسنة ملكه والحزم، بات مفزعا لم يسلم

وفى نهاية الفصل الثانى أيضا - قبل إسدال الستار مباشرة:

الله إن أخذ القرى بفسوقها عصف الخلاف بها فكان قضاء

كذلك فى نهاية الفصل الرابع:

وا ضيعة الإسلام إن لم تقهروا أهواءكم، وا ضيعة الإسلام!

وفى كثير من نهايات المشاهد.

ومعنى هذا أن المؤلف كان يقوم بدور المؤلف والقارئ فى وقت واحد؛ لأنه لم يترك للقارئ فرصة واحدة يستنبط فيها ما يهدف إليه الكاتب، ويتذوق ويستمتع بالمسرحية.

وهذه النزعة إلى الحكمة أثر من آثار النزعة الخطابية التى تميز بها الشعر العربى منذ القدم، وكما نعرف ليس المسرح ميدانا للخطابة ولكنه مكان تبرز فيه الحياة طبيعية عادية. ولكن عزيز أباظة الذى أتقن كتابة الشعر على النسق القديم، والذى يعد تلميذا لشوقى فى كتابة المسرح، كان من الطبيعى عنده أن تظهر فى مسرحياته تلك النزعة الخطابية.

وتقوم المسرحية فى أساسها - كما سبق أن عرفنا - على الصراع، فإذا نظرنا - على هذا الأساس - إلى مسرحية غروب الأندلس نبحث فيها عن ذلك العنصر الجوهرى وجدنا أن المسرحية تمثل لنا نوعا من الصراع الحسى بين مجموعتين من الناس. وهو صراع حول الحصول على الحكم، فكلتا الطائفتين تسعى جاهدة لتثبيت أقدامها فى الحكم، وتدبر - فى سبيل ذلك - المؤمرات التى تنال بها من الطائفة الأخرى. فلدينا عائشة وابنها موسى وابن سراج ومن معهم يتخذون جانبا واحدا هو تثبيت الحكم لعبد الله بن أبى الحسن. ووراء ذلك نزعة عصبية تدعوهم إلى أن يتخذوا هذا الموقف محافظة منهم على ملك العرب. وفى الجانب الآخر نجد الثريا وابنها الأمير يحيى ومن والاهما من الإسبان يسعون إلى تقويض هذا الحكم، ويتخذون لذلك الوسائل، وربما كان من أهم هذه الوسائل التى صورها لنا المؤلف عملية التزاوج بين العرب والإسبان، فتزاوج العرب من الإسبان أتاح الفرصة لخروج أجيال تكاد لا تخلص للعرب، وربما كانت ميولها أقرب إلى الإسبان. كل هذا جعل عناصر هذا الملك العربى لا تحتفظ بصفاتها وأصالتها، بل تدخل فيها تلك العناصر الأجنبية التى ستعمل فيما بعد لتثبيط الهمم أو لمساعدة الإسبان. هناك إذن هذا الصراع الحسى الذى نلمسه بين هاتين الطائفتين، وهو لا يسمو إلى أن يكون صراعا حول فكرة، وكذلك لا يصل إلى أن يكون صراعا نفسيا يتجاذب شخصية أو مجموعة من الأشخاص ووصفه بأنه صراع حسى يقصد به إلى بيان أن العمل المسرحى هنا لم يكن فى أدق مظاهره، فلم يكن صراعا حول مذهب فكرى مثلا، ولم يقم ليصور لنا مشكلة إنسانية - كما هو الشأن فى المسرح - ولكن كانت مشكلة هذه المسرحية - كما قلنا - مشكلة الحصول على الحكم. وهى مشكلة لا تتضمن أى موقف فكرى إنسانى يهتم به كل إنسان فى كل زمان ومكان. ومن هنا نلمس مدى تحقق هذا العنصر المسرحى الجوهرى - وهو عنصر الصراع - فى هذه المسرحية. فقد كان تحققه على هذا النحو البعيد عن مشكلات القارئ

النفسية والمشكلات العامة الإنسانية؛ ولذلك فإننا نقرأ المسرحية أو نشاهدها دون أن تنشأ بيننا وبينها علاقة بالمعنى الدقيق، قد يلفتنا فيها اتصالها بتلك الفترة التاريخية التى لها فى نفوس العرب ـ بصفة عامة ـ أصداء حزينة، وقد تثير فيها لونا من الذكريات الإسبانية، ولكن هذا كله شىء واتصالنا بصميم المسرحية شىء آخر. فليس فى المسرحية مشكلة فكرية تتصل بنا، وليس فيها مشكلة نفسية تهم كل فرد منا، ولكنها ـ كما رأينا ـ تقوم على ذلك الصراع الحسى بين أناس يسعون إلى الحكم، وهم فى سعيهم إليه يتخذون كل وسيلة، بالخداع أحيانا والتهديد أحيانا، والتضحية إذا لزم الأمر، وما شاكل ذلك من الوسيلة العنيفة أو اللينة التى يلجأ إليها كل من وجد فى مثل هذا الموقف، موقف الساعى فى سبيل الحصول على الحكم. فإذا وقفنا بعيدا عن هذه المسرحية، بمشكلاتنا وبمشاعرنا وبكياننا بما نحن أفراد فى هذه الإنسانية، ولم نحس بارتباط حيوى بيننا وبينها، فإن ذلك مرجعه إلى أن المسرحية قامت على ذلك الصراع الحسى البعيد عن كل فرد منا، ومن ثم كانت فرصة الاستمتاع بهذه المسرحية من هذه الوجهة فرصة ضئيلة جدا ـ إذا لم نقل أنها معدومة. قد تروعنا أشياء أخرى فى هذه المسرحية نعجب بها عند قراءتها أو عند مشاهدتها، ولكن هذه الأشياء بعيدة عن صميم العمل المسرحى. ستعجبنا ـ بلا شك ـ تلك الأناقة الواضحة فى اللغة الشعرية، وهذه الصنعة الدقيقة التى فى الشعر، سيعجبنا هذا من ناحية مستقلة كل الاستقلال عن المسرحية، فنقول أن هذه «القطعة من الشعر» التى جاءت على لسان فلان من الشخصيات قطعة رائعة، فيها صناعة شكلية دقيقة ممتازة. ولكن إعجابنا بهذا شىء آخر لا دخل له بالمسرحية. بعبارة أخرى مجملة نقول أن إعجابنا «بشعر» هذه المسرحية لا يعنى بالضرورة أننا نعجب بالمسرحية ذاتها. وقد يختلف الكثيرون فى إعجابهم بهذه الناحية أيضا، فالصنعة فى العمل الشعرى شىء ممقوت، وقد زاد المؤلف على هذه الصنعة نوعا من التكلف. فهو لا تواتيه الفرصة لأن يستخدم صورا بديعية ولا يستخدمها. ومن أمثلة ذلك:

تصدت له رومية فانطوى لها (وأسلم حتى كاد أن يتنصرا)

وقوله:

فلتجمعى ولنمض إما حجة (لجنى المنى أو حجة لمنون)

بل أكثر من هذا أنه يمضى فى البحث وراء الألفاظ الغريبة، فهو لا يستخدم كلمة «الموج» ويمضى يبحث عن كلمة غريبة تؤدى المعنى فيجد أمامه كلمة «الدفاع». ويجد كلمة «فرصة» سائرة على الألسن فيجتنبها ويبحث عن كلمة غريبة ـ نوعا ما ـ فيجد

كلمة «نهزة»، فيستخدمها وهذا الاحـتفال بالصنعة الشعرية قد لا يرضى عنه الكثيرون، وعند هؤلاء ستفـقد المسرحية كل ما فـيها، ستفقـد جوهرها المسرحى، وستقفـد أهمية الشعر فيها.

والظاهرة الأساسـية الأخرى للعـمل المسرحى هى - كـما عرفنا أيضـا - الحوار. فالمسرحـية قطعة من الحـياة، والشخصيـات فيها عناصـر بارزة تتحرك أمامنـا وتتحدث ويتصل بعضهـا ببعض فى صورة عملية لا عن طريق حكاية سردية. فالشخـصية أمامنا دائما، نراها ونستمع إليها، وهى تعبر عن موقفها وعن شخصيتها أو عن ذاتها بأسلوبها الخاص. وهنا يكون للغة دور خطير فى تصوير هذه الشخـصيات. وإذا قلنا أن المسرحية تصور لنا الحـياة أقرب ما تكون إلى الواقع كـان ذلك معناه أننا ننتظر دائما أن يتـحدث الأشخـاص بعضهم إلى بعض على النحو الـذى يمكن أن يتمثل لنا فى الحيـاة العادية. والحوار الذى يدور بين الناس فى الحـياة العادية تكون لـه أهميته بمقـدار ما يستـمد من حيوات الأشخاص المتكلمين، فالشخصيات الحية المتدفقة الحياة يصدر عنها حديث يتمتع بقسط كبـير من الحيوية، فـحيوية الحوار مرتبطة - إلى حـد بعيد - بحيـوية الأشخاص، وحيوية الأشخـاص مرجعها إلى مواقفهـم الفكرية أو النفسية العميقـة التى يحسون بها إحساسـا قويا، ويصدرون فى حـديثهم عنها. وهى تتمـثل فى تلك الحركة النفـسية أو الفكرية التى تدور داخل هذه الشخصيات، بعبارة أخرى فـإن حيوية الحوار مرجعها إلى الحركة الذهنية أو النفسية التى تقع فى داخل الشخصيات، والشخصيات فى تفاعلها وفى اتصالها بعضها ببعض تعبر عن تلك الحركة فى لغتـها فإذا بتعبيرها يتمتع بقسط كبير من الحركة والحيوية.

وكل من يقرأ مسرحـية «غروب الأندلس» يفتقد فيها الحـيوية اللازمة؛ لأن اللغة فيها لم تكن تتصل اتصالا مباشرا بالشخصيات، فلم تكن تدل على كل شخصية متميزة كل التميز عن الأخرى، وبنظرة فاحصة إلى الشعر الذى نقرؤه فى هذه المسرحية نستطيع أن نعرف السبب فى فقدانها الحيوية اللازمة. فالملاحظ أن أسلوب الشعر كان نمطا واحدا عند كل الشـخصـيات، ولم يكن فـيه التـنويع والتلويـن اللذان يحددان كل شـخصـية ويحددان موقفـها؛ ولذلك نستطيع أن نقرأ فى بعض الحالات ما يقرب من عـشرين بيتا فى وزن واحد وقافيـة واحدة وتيار نفسى واحد. ثم إذا بنا نجد هذه الأبيـات قد قسمت تقسيما ما بين شخصين أو أكثر، والانتـقال من حيث شخصية إلى أخرى لا نكاد نشعر به فى كل حالة، بل يخيل للقارئ أنه يقـرأ كلاما متصلا لشخصـية واحدة، وكأنه على صلة بهذه الشخصية وحدها دون غـيرها من الشخصيات التى وجدت فى الموقف! وهذا

من شأنه أن يجعل الحوار بهذه الطريقة بعيدا عما يقع فى الحياة، ومن هنا يبتعد عن هذه الحياة ويظل يفتقد الحيوية اللازمة، وكذلك كان المؤلف يجرى الحديث على ألسنة الشخصيات دون النظر إلى ما بينها من فروق جوهرية. فنحن نقرأ حديثا لشخصية من شخصيات الرجال لا نكاد نميز بينه وبين حديث تال له لشخصية من شخصيات النساء، وهكذا تضيع ملامح الشخصيات ولا يبقى أمامنا فى الحقيقة إلا القصيدة فى مجموعها بوزنها الواحد وقافيتها الواحدة. ويتضح جمود الموقف دائما عندما تستقل الشخصية الواحدة بحديث طويل، فنحن لا نكاد نطيق على المسرح مثل هذه المواقف، لا نريد شخصية متحركة متحدثة وبجانبها شخصيات أخرى جامدة صامتة، وإنما ننتظر دائما على المسرح حيوية شاملة. ويبدو ذلك واضحا فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية بصفة خاصة، فنجد الشخصية الواحدة تستقل بحديث يطول فيشغل أكثر من عشرة أبيات، ثم يليه حديث لشخصية أخرى يمتد امتدادا يقرب من هذا، ويليه حديث شخصية ثالثة، وهكذا.

هذه الصورة أبعد ما تكون عن الحوار المسرحى الحى. وليس معنى هذا أن المؤلف لم يكن يوفر لمشاهده الحيوية على الإطلاق، ففى المشهد السادس من القسم الثانى من الفصل الأول نجد أن المؤلف ينجح فى بث الحركة والحيوية فى الموقف. وهو المشهد الذى يخبر فيه الوزير «أبو القاسم» «السلطان» أنه أطلق سراح عائشة ومن معها قبل أن يأذن له السلطان؛ تنفيذا لرغبة الأمير يحيى، ففى هذا الموقف نجد المؤلف يحتفظ لكل شخصية بموقفها الخاص وبانفعالها الخاص، ويداول الحديث بين هذه الشخصيات فى سرعة تتناسب مع الانفعالات المفاجئة السريعة التى لازمت هذا الموقف؛ ولذلك يمكن أن نقول أن هذا الموقف قد أدى أداء مسرحيا ناجحا، وأن فيه من الحيوية ما جعل الحوار طبيعيا قريبا من الواقع.

يبقى أن ننظر فى شخصيات المسرحية، وفى ضوء ما قدمنا من مقدمات تتصل بتكوين المسرحية (بنيتها) وبالحركة المسرحية وبلغة الحوار والصراع نستطيع أن ننتهى إلى أن شخصيات هذه المسرحية لم تنجح فى أن تكون شخصيات إنسانية بارزة، بمعنى أنها لا تصور لنا ظواهر إنسانية باقية، وإنما هى أقرب إلى الشخصيات العادية فى الحياة وإن كانت تقوم بالأدوار التى تتم فى الحياة داخل القصور؛ فلدينا شخصيات السلطان والأمراء والقواد والجوارى والولاة وكل من له صلة بطبقة الحكام. وخطورة الشخصية بالنسبة للعمل المسرحى لا تأتي من خطورة مركزها الاجتماعى أو مركزها السياسى، ولكن من أهميتها الإنسانية؛ ولذلك نجد كثيرا من الشخصيات الشعبية تظفر باهتمام

المؤلفين المسرحيين فـإذا بهم يخلدونها، لا على أنها قامت بدور سيـاسى خطير أو لأنها حكمت الناس فترة من الزمـان، بل لأنها - قبل كل شيء - ظاهرة إنسانية لها قيـمتها؛ ولذلك لم تكن شخصيات «غروب الأندلس» هى تلك الشخصيات الإنسانية ذات القيمة وإن صورت لـنا النوازع الإنسانيـة. فنحن نصادف ألوانا من العـواطف والميول كـالحب والبغض والدهاء والخـداع وما شاكل ذلك من النوازع الإنسانية، ولـكن هذه الأشياء لم تأخذ وضعا مسرحيا، ولم يركـز الكاتب على واحدة منها، ولو أنه ركز عمله المسرحى على تصوير نوع من الصـراع يدور فى داخل شخصـية عائشة حـول الإبقاء على الحكم العربى والنزعة القومية، والميل نحو ابنـها «عبد الله» والعطف على موقفه. أو لنقل بين النزعة القومية فيها وعاطفة الأمومة، لكان ذلك سبـيلا إلى إخراج مسرحية لها قيمتها. ولكن المؤلف لا يستـغل هذا الموقف الاستغلال المسـرحى على نطاق واسع، أو لنقل لم تكن المسرحية فى أساسها تهدف إلى تصوير هذا الصراع، ولو أنها فعلت لكان لها شأن آخر.

ونعود إلى الشخصـيات مرة أخرى فنجد أن كل شخـصية من أجل هذا لم تكن تمثل فكرة إنسانية أو اتجاها نفسيا، ولكنها - جميعا - كانت تمضى إلى تحقيق غرض واحد وهو الحصـول على الحكم. ومن ثم لم تكن للشخصـيات طبيعـتها المستـقلة المنفردة بل كانت تتشابه إلى حـد بعيد. وهى - لذلك - كانت تبدو «باهتة»؛ لأن ملامـحها الخاصة لم تكن من الوضوح بقـدر كاف. وربما كانت شـخصية عـائشة من أبرز الشخصـيات. والحق أنها قامت فى المسرحية بأكـبر دور، وتحركت بشكل يلفت النظر، فنحن نصادفها فى مصر وفى وادى آش أكثر مما نصادف أى شخصية أخرى، وربما كان وجودها عنصرا لازمـا لهذه المسـرحيـة، ولكن لا ننسى أن هناك شـخصـيـات أخرى كـان من الممكن استغـلالها مسـرحيا ولكنها اخـتفت سريعا، كـشخصيـة الأمير يحيى، وكـذلك كانت شخصية الوزير أبى القاسم شخصية درامية ناجحة، فقد ركز فيه المؤلف مفهومات الوزير ومبادئه، فاستطاع أن يعطينا صورة صادقة لحياة الوزراء الضعاف القلقة المضطربة التى لا تخلو من ذلة أمام الحكام، والتى تصطنع البطش والجبروت والقوة مع الشعب الضعيف، بعبارة عامـة كانت شخصية الوزير أبى الـقاسم مرسومة رسما دقـيقا وأدت دورها على النحو المفـروض. وفيـما عدا ذلك نصـادف شخـصيات أبطال وقـواد ليس لهم إلا أن يتحمـسوا لعائشة وأن يبـذلوا لها النصح أحيانا، أما شـخصية السلطان أبى الحـسن فقد كانت ناجحة إلى حد ما، فيها عناصر الشيخوخة وفيها آثارها وتصرفاتها، ثم فيها - إلى جانب ذلك - بقية من حـماسة قديمة ونجدة عربيـة أصيلة. أما شخصيات الإسـبان فقد كانت أهمـيتهـا فى أن تكمل القصة، ولم تكن شـخصيـات لها أهميـة فى ذاتها. هى

شخصيات يقتضيها تكوين المسرحية، وتكوين الحادثة فيها. ولكن لم تكن شخصيات لها فى ذاتها قيمة مستقلة. كذلك كانت شخصيتا الوصيفتين «وجد» و«أمل» فهما شخصيتان جانبيتان ليس لهما قيمة خاصة ولكن تتحدد أهميتهما بضرورة موقفهما المسرحى الذى يتكرر فى بداية القسم الثاني من الفصل الأول وفى بداية الفصل الخامس. وهذا الموقف يفيد دائما فى التعريف ببعض الشخصيات التى لم يسبق لنا معرفتها والتى سيبدأ دورها.

وعلى العموم نستطيع أن نقول أن شخصيات المسرحية لا تعدو أن تكون أدوات لازمة لتكوين القصة أو لتكوين الإطار المسرحى، ولكنها - فى مجموعها - لا تتضمن شخصية بارزة لها قيمة مستقلة فى ذاتها.



الفصل الرابع

أنواع أدبية أخرى

ترجمة الحياة. المقال. الخاطرة

١ ـ ترجمة الحياة:

لا تقتصر الفنون الأدبية على الشعر والقصة والمسرحية بأنواعها المختلفة، وإن كانت هذه هى الأنواع الكبرى الذائعة منذ أقدم العصور، فإن هناك فنونا أخرى لا تقل رواجا فى السوق الأدبية وتستحق منا العناية والدراسة. وهى فنون حديثة العهد بالقياس إلى فن الشعر أو فن المسرح. وهى فى الحقيقة مرتبطة بظهور فن الكتابة النثرية؛ لأن ترجمة الحياة والمقال والخاطرة جميعا فنون نثرية.

وترجمة الحياة Biography هى الكتابة عن أحد الأشخاص البارزين لجلاء شخصيته، والكشف عن عناصر العظمة فيها. ولسنا نريد بذلك أن نعرف هذا الفن؛ لأن ترجمة الحياة تتسع لتشمل جوانب العظمة وجوانب الانحطاط ـ إن وجدت ـ فى الشخصية المترجم لها. فالترجمة فى الواقع عملية تحليلية لكل مركز من عناصر كثيرة مختلفة هو الشخصية. ومن خلال هذا التحليل تبرز القيم الإنسانية التى تنطوى عليها الشخصية، والتى يهم الآخرين الاطلاع عليها.

ولكى نفهم عملية التحليل التى تتم فى ترجمة الحياة ينبغى أن نفهم معنى الشخصية. وكتب علم النفس تمدنا بكثير من المعرفة الخاصة بالشخصية، ولكننا ـ دون الدخول فى تفصيلات الدراسة النفسية ـ نستطيع أن نقرر أن الشخصية «مجموعة من المجالات»، فأنا مع أصدقائى غيرى مع أقاربى، وأنا مع تلاميذى غيرى مع أساتذتى، وأنا مع جارى غيرى مع الشخص الغريب، ومع المصرى غيرى مع الأجنبى.. وهلم، ففى كل حالة من هذه يظهر جانب خاص من شخصيتى يكون هو الغالب على الموقف. وهو يظهر نتيجة لوجودى مع شخص معين، فوجودى مع ذلك الشخص حدد لى مجالا معينا للتفاعل والتفاهم والسلوك بعامة، فحين يزورنى أقاربى من الريف يظهر من شخصيتى الجانب الذى يستطيع أن يتفاعل معهم، أو الجانب الذى يستطيع أن يدخل فى مجالهم. وهذا الجانب يختفى تماما حينما يجمعنى بشخص أجنبى مكان، وعندئذ يظهر جانب آخر، أو مجال آخر.. وهكذا، فمن دراسة «العلاقات» التى تجمع الشخص بآخرين، وكذلك التى تتمثل فى تصرفات الشخص الخاصة فى المواقف المختلفة،

أستطيع أن أحدد مجموع المجالات التى تتكون منها الشخصية، ولسنا نستطيع أن نتصور الشخصية بغير مجالات، فمن يكون الشخص بغير العلاقات الكثيرة التى بينه وبين الحياة؟!

وفى ضوء هذا الفهم لمعنى الشخصية نستطيع أن نفهم معنى ترجمة الحياة، فترجمة الحياة عملية فنية تجمع بين عمل المؤرخ من جهة ارتباطها بسيرة إنسان عاش فى بيئة بعينها وزمن بعينه، وبين عمل المصور الفنان الذى يتخصص فى رسم الصور النصفية للأشخاص (البورتريت) Portrait.

ومن اللازم للمؤرخ أن يكون دقيقا وموضعيا وأن يرتب الأحداث فى نسقها المعقول، فلا يكفى المؤرخ أو كاتب ترجمة الحياة أن يحشد الحقائق التاريخية حشدا، وإنما يحتاج المؤرخ كذلك إلى نوع من الحس الفنى فى اختياره وصياغته وتنسيقه لتلك الحقائق. وكذلك يحرص رسام البورتريت على أن يقدم صورة صادقة للشخص الجالس أمامه وذلك فى الوقت نفسه عمل فنى.

ومن ثم يتحدد عمل كاتب ترجمة الحياة مبدئيا فى جمع المصادر والحقائق وكل الوثائق المتصلة بالشخص الذى يترجم له، ثم تركيب صورة لحياة هذا الشخص بطريقة تجعل منها ـ إلى جانب ذلك ـ عملا أدبيا بكل ما للعمل الأدبى من مقومات.

ومع ما هنالك من تشابه جزئى بين عمل كاتب ترجمة الحياة والمؤرخ فإن طريقة تناول كل منهما لحياة زعيم سياسى أو فكرى أو حياة قائد عسكرى أو مصلح اجتماعى تختلف. فحين يترجم كاتب لحياة نابليون مثلا فإنه لا يهتم بوقائع التاريخ إلا من زاوية واحدة هى مدى ما كان لتلك الوقائع التاريخية من تأثير فى حياته، وتشكيل لشخصيته وبلورة لها على مر الأيام.

ويتصور بعض كتاب الترجمة أن مهمتهم لا تقتصر على تصوير حياة الشخص الذى يترجمون له وإنما تمتد إلى العصر الذى عاش فيه. ويرى إدموند جروسيه E. Grossé أن هذا التصوير خطأ؛ لأن ترجمة الحياة ـ فى رأيه ـ دراسة محدودة بحادثين هما الميلاد والوفاة، ومن ثم يجب أن تكتب الترجمة بحيث تجعل الشخصية الأساسية فى حالة استرخاء كلى. فإذا تناول كاتب حياة دزرائيلى[1] مثلا فمن الواضح أنه لا يستطيع أن يهمل الظروف السياسية فى إنجلترا خلال القرن التاسع عشر، ولكنه يجب أن يقتصر على تلك الجوانب التى كانت معروفة لدزرائيلى نفسه، وكان لها تأثير فى حياته.

---

(١) بنيامين دزرائيلى Beniamin Disdraeil (١٨٠٤ ـ ١٨٨١): سياسى بريطانى، ورئيس الوزراء (١٨٦٨) و(١٨٧٤ ـ ١٨٨٠): اشترى حصة مصر من أسهم قناة السويس فى عام ١٨٧٥.

وهذه الوجهة ترد كاتب ترجمة الحياة مرة أخرى إلى وظيفة رسام البورتريت، فهذا الأخير دائما يواجه مشكلة خلفية الصورة التى يرسمها. وليس الرسامون على وفاق بشأن هذه الخلفية، فبعضهم يتركها عارية تمامًا من أى تفصيلات، وبعضهم يختار منظرا له دلالته ليجعل منه خلفية للصورة. وبنفس المنطق يواجه كاتب الترجمة ـ أو ينبغى أن يواجه ـ مشكلة الخلفية التاريخية لحياة من يترجم له. ترى أى الإطارين يختار؟ أيكتفى بحياة الشخص نفسه، المحددة بحادثتى ميلاده ووفاته. أم يضع هذه الحياة المحددة داخل إطار من تفصيلات العصر؟

الجواب على هذا السؤال تحدده طبيعة الإنسان نفسه الذى نترجم له، فإذا كانت حقيقته البارزة ماثلة فى تطور «حياته الداخلية»، وكان قد آثر لنفسه العزلة فلم ينتم إلى مدرسة فكرية أو أدبية أو إلى تنظيم سياسى، فعند ذلك يكون من العبث الصراح صرف اهتمام كبير إلى تفصيلات الحياة فى العصر الذى عاش فيه. أما إذا كان قد خضع لبعض المؤثرات فى هذا العصر فإن الضرورة تقضى بالتعرض لتلك المؤثرات ـ وتلك المؤثرات وحدها ـ التى عملت على تشكيل شخصيته:

ولعلنا نلاحظ فى هذا المقام عيبا فنيا فى كثير من التراجم التى يصدرها كتابنا، هو أنهم يحشدون كل ما يجمعونه من حقائق عن عصر الشخص الذى يترجمون لحياته دون أن يستفيدوا منها فى تجلية جوانب الشخص الرئيسية. قد تكون هذه الحقائق معلومات مفيدة فى ذاتها، ولكنها ـ بهذه الطريقة ـ تجافى طبيعة فن ترجمة الحياة.

كيف يختار كاتب الترجمة موضوعه؟

قدر لبعض الشخصيات ذات الأهمية أن تظفر بعناية الكتاب سواء فى حياتهم أو بعد وفاتهم. ولكن مثل هذه الكتابات لا يمكن أن تكون نهائية، فمازال هناك أكثر من مبرر لإعادة الكتابة عنها. وفى الوقت نفسه يحفل التاريخ بأشخاص كان لهم فى حياتهم دور كبير، ولكن المترجمين أهملوهم؛ لنقص فى المصادر والوثائق، أو لظروف اجتماعية وسياسية عاشها أولئك الكتاب أو لغير ذلك من الأسباب. وفى هاتين الحالتين يجد كاتب الترجمة الفرصة متاحة له لاختيار الشخصية التى يترجم لها.

فإذا كانت الشخصية قد سبق أن ترجم لها آخرون فى أزمان مختلفة فهناك المبررات التى تجعل من حق الكاتب الترجمة لها من جديد، فكثيرا ما يكون ظهور الوثائق والشواهد والأدلة الجديدة مغيرا لما انتهت إليه التراجم السابقة كليا أو جزئيا. وهذا مبرر لإعادة الترجمة. وحتى عندما لا تظهر الوثائق الجديدة فإن المبرر يظل قائما فى أن الشخصية الواحدة قد تعنى بالنسبة لعصر خلاف ما تعنيه بالنسبة لآخر. ومن ثم



يمكن أن ينظر كل جيل إلى الشخصية الواحدة من منظور خاص به. فإذا لم تكن الترجمة الجديدة قائمة على أحد هذين الأساسين، أو على أساس آخر مقنع يبررها، وكانت مجرد إعادة صياغة لترجمة سابقة، كانت لغوا لا قيمة له.

أما فى حالة الأشخاص الذين لم تسبق ترجمة حياتهم فمبرر الترجمة لهم واضح، مادامت الوثائق والشواهد المطلوبة قد صارت فى متناول يد الكاتب. فكثيرا ما يحدث أن يترك بعض الأشخاص من الرجال والنساء الذين لم يكونوا معروفين على نطاق واسع فى أثناء حياتهم مذكرات أو يوميات أو خطابات ذات أهمية فائقة، وعندما تستكشف هذه الوثائق فيما بعد يصبح أصحابها موضوعات صالحة لكتابة تراجم حياتهم، وحياة صمويل بيبس S. pepsy ومى زيادة مثال على هذا.

ما المصادر الأساسية التى يتحتم الرجوع إليها لكتابة ترجمة حياة؟

عرفنا أن من واجب كاتب السيرة أن يلم بكل الحقائق التى لها صلة مباشرة ببطله، وبالأحداث والمواقف التى كان لها تأثير مباشر فى حياته. وعلى هذا الأساس لا يحق له أن يهمل أى مصدر يمكن أن يمده بشىء من هذا، ألا يحدث فى كثير من الأحيان أن يمدنا شاهد لم نتوقعه ولم نحسب له حسابا بمادة طريفة تلقى ضوءا مباشرا على الشخصية موضوع دراستنا؟

ومن ثم حددت المصادر اللازمة لكاتب الترجمة بما يلى:

(أ) الكتب التى سبق تأليفها فى الموضوع أو فى موضوع متصل به.

(ب) الوثائق الأصيلة، كالخطابات أو اليوميات أو السجلات الرسمية.

(جـ) ذكريات المعاصرين.

(د) مقتنيات الشهود الأحياء، وذلك عندما لا تكون الفترة موضوع الدراسة بعيدة.

(هـ) ذكريات المؤلف نفسه إذا كانت له معرفة شخصية ببطله، كما هو ماثل فى ترجمة بوزول لحياة جونسون، أو ترجمة العقاد لسعد زغلول.

وأخيرا، ينبغى على الكاتب - قدر المستطاع - أن يزور الأماكن التى يجد نفسه مضطرا لوصفها[1].

(1) Cassell's Encyc, of Lit.

ولكن ما موقف الكاتب من المادة التى يجمعها من هذه المصادر؟

قلنا أنه لا يستطيع أن يحشد كل ما جمع كما هو، وإنما هو مطالب على الدوام بأن يزن الأمور ويتحقق من صدق هذه المادة، ولكن هذا وحده لا يكفى، فترجمة الحياة كما قلنا عمل فنى، وكل عمل فنى يتضمن وجهة نظر خاصة بالضرورة، ومن ثم يبرز عنصر شخصى خاص بالكاتب نفسه، متجليا فى «تفسيره» الخاص لهذه المادة التى وزنها وتثبت من صحتها، ثم لا ننسى أن الكاتب كثيرا ما يواجه تناقضا فى المادة التى يجمعها. وهنا ينبغى الالتفات إلى حقيقة مهمة، هى أن هذا التناقض قد يكون راجعا إلى عيب فى المصادر نفسها، وقد يكون راجعا إلى نفس الشخص الذى يترجم له. ومن ثم يتعين على الكاتب أن يحدد ما إذا كانت المصادر نفسها هى المسئولة عن هذا التناقض، فعند ذاك يحق له ـ بل يجب عليه ـ أن ينفى من الروايات ما لا يرقى إلى مستوى الثقة. أما إذا لم يستطع الكاتب رد هذا التناقض إلى عيب فى المصادر نفسها فلا ضير على الكاتب فى أن يقرر أن التناقض فى الشخصية نفسها التى يترجم لها.

وهنا يحق لنا أن نتنبه إلى أن بعض كتاب التراجم يميلون إلى إرجاع التناقض دائما إلى المرويات وإلى المصادر، ويتحرجون من نسبته إلى الشخصية التى يترجمون لها، وهذا خطأ؛ لأنهم يتصورون أنهم مطالبون بأن يقدموا إلينا دائما شخصية منطقية مع نفسها، وإن كان الواقع يشهد بعكس ذلك. ألا يحدث كثيرا أن يتناقض الإنسان مع نفسه خلال تطوره؟ ألا يحدث كثيرا أننا نستكشف فى الحياة نفسها تناقضيا؟ وكل هذا يجعل من الخطأ نفى التناقض الثابت عن الشخصية التى نترجم لها، وإنما يقتضينا الأمر إثبات هذا التناقض ومحاولة تفسيره، بل إن تفسير هذا التناقض يصبح عملا أساسيا بالنسبة لكاتب الترجمة.

ماذا يهدف كاتب ترجمة الحياة من عمله؟

إنه يريد أن يثير فينا الاهتمام بحياة إنسان له قيمته. ولكن أى مدى من الحرية فى التناول يحق له لكى يثير فينا هذا الاهتمام؟ كان الكاتب ـ فى تراجم الحياة ذات الطابع الرومانتيكى ـ يسمح لنفسه باختراع الأحداث والحوار، مقتربا بذلك من الرواية التاريخية. ولكن ترجمة الحياة شىء آخر غير الرواية التاريخية، وإن غلب على طريقة بنائها الأسلوب القصصى. فمهمة كاتب الترجمة هى أن يصور لنا البطل وهو يستكشف الحياة شيئا فشيئا، كما يحدث فى الواقع بالنسبة لكل فرد منا. لا شك أن نظرتنا إلى الأمور تتطور وتتبلور خلال مراحل حياتنا المختلفة. فنحن إذن فى كشف مستمر لأنفسنا وللحياة من حولنا، وما يقربنا من الشخصية المترجم لها هو إحساسنا بهذا الكشف

المستمر الذى تقوم به هذه الشخصية. ومن ثم فإننا نتعرف ملامح هذه الشخصية خلال هذا الكشف المستمر.

وما زال هناك من كتابنا من يتبع المنهج البلوتاركى[1] القديم فى تقديمه الشخصية، فقد كان بلوتارك يسرد أعمال من يختار الترجمة لهم من المشاهير ثم يأتى فى النهاية بتلك المواقف التى تصور شخصياتهم. وهو منهج لا يمكن أن يخلق التعاطف بين القارئ والشخصية المترجم لها، ذلك التعاطف الذى لابد منه كى تؤدى الترجمة مهمتها وتثبت فنيتها. على أن فن التراجم الحديث قد نبذ هذا المنهج تماما.

وأخيرا، ينبغى الالتفات إلى حقيقة مهمة فى موقف الكاتب من الشخصية التى يترجم لها ومن القراء، فليس الكاتب مطالبا - بل ليس من حقه - أن يصدر على الشخصية التى يترجم لها أى حكم من أى نوع.

وهنا لابد من الالتفات إلى نوعين من ترجمة الحياة. فالكاتب قد يترجم لشخصية سابقة. وهو عندئذ يتمثل الآخر فى البيئة والزمان اللذين عاش فيهما. هذا نوع، والنوع الاخر هو ترجمة الحياة الشخصية، وذلك عندما يكتب لنا الكاتب ترجمة حياته هو الخاصة. وهى عندئذ تسمى «ترجمة ذاتية Autobigrophy»، وهذا النوع يحتاج من الكاتب إلى الأمانة والصدق.

ويمكن أن يقال أن أصدق حياة يمكن أن يكتبها الإنسان هى ترجمته لحياته الخاصة، فهو أعرف الناس بها، ولكن يبدو أن هذا غير صحيح فى كثير من الأحوال، ففهم الإنسان لنفسه أمر مشكوك فيه، فربما كانت قدرته على فهم الآخرين أكبر من قدرته على فهم نفسه. واعتماد الإنسان على ذاكرته فى استرجاع أحداث حياته يجعل من المحتمل إفلات كثير من الوقائع الصغيرة ذات الدلالة الكبيرة فى حياته من ذاكرته. ولابد فى هذه الحالة من أن يكون الشخص قد دون كل ما مر به فى حياته فى حينه، حتى إذا ما عاد إليه بالقراءة استطاع أن يسترجع المواقف القديمة. وهو فى هذه الحالة مضطر لأن يخرج عن ذاته يفحص ذلك الذى دونه فحصا موضوعيا، وكأنه يفحص مذكرات شخص آخر يريد أن يكتب ترجمة حياته.

ومن جهة أخرى يستطيع كاتب الترجمة الذاتية أن يتجنب من الوقائع القديمة ما لا يرضى عنه، وبخاصة تلك الوقائع التى لا يعرفها - أو لم يعد يعرفها - أحد سواه.

---

(١) نسبة إلى كاتب السير اليونانى Plutarch (٤٦؟ - ١٢٠م). ومن أشهر آثاره كتاب «حيوات متوازية Paralle Livs».

ومن ثم يحتاج كاتب الترجمة الذاتية لكثير من الصراحة. وقبل ذلك هو فى حاجة لكثير من الشجاعة؛ لكى يثبت الوقائع التى لا يرضى عنها، وأغلب ما يكون ذلك متعلقا بحياته العاطفية والجنسية. فإذا كانت لديه الشجاعة لأن يكشف كل ذلك من نفسه فإنه ربما تحرج من ذكر الوقائع كاملة؛ لأنها عندئذ تمس شخصيات الآخرين الذين شاركوه تلك المواقف.

يضاف إلى هذا أنه مهما بلغت صراحة كاتب السيرة الذاتية وشجاعته فإنه غالبا ما يحرص على أن يقدم صورة متناسقة لحياته من أولها إلى آخرها، وهو لذلك قد يتجنب تلك الوقائع التى قد تبرز نوعا من التناقض فى شخصيته.

وكل هذه العوامل تجعل الترجمة الذاتية شاقة على نفس صاحبها، وقليلون هم أولئك الذين استطاعوا أن يكونوا صادقين مع أنفسهم فى ترجمتهم لذواتهم.

وقد ظهر فن الترجمة لدينا حديثا. ويعد العقاد أول كاتب يكتب لنا ترجمة فنية تمثل النوع الأول، ويتجلى فيها الذكاء والمهارة والخبرة، كالعبقريات، وترجماته للمهاتما غاندى ومحمد على جناح وسن يات سن وغيرهم. أما النوع الثانى فقد بدأه الدكتور طه حسين بكتابه «الأيام» الذى ترجم فيه لنشأته وأطوار حياته، وهو لذلك قريب من طابع القصة. ومنذ أكثر من أربعة أعوام أصدر المرحوم الأستاذ أحمد أمين كتابه «حياتى»[1] الذى ترجم فيه لنفسه. والمفروض فى حالة النوع الثانى أن الكاتب يكون حريصا على أن يلحظ الحياة الخارجية بحيث تمتد عملية التحليل والتفسير والتقويم خارج حياة الكاتب الخاصة إلى الحياة العامة. ولعل الكاتب والشاعر الإنجليزى المعاصر «إستيفن إسبندر Stephen Spender» كان صادقا كل الصدق حين سمى ترجمته لحياته «حياة خلال حياة Life Within Life».

هذا النوع الأدبى له مكانته فى الآداب الأوربية الحديثة وله خطورته، بما يحمل إلى الناس من نماذج بشرية وقيم إنسانية لابد أن يكون لها أثرها فى تكوينهم وتوجيههم، ولكنه يحتاج دائما إلى الكاتب الخبير المتمكن، ونرجو أن يصرف الأدباء جزءا من جهودهم للنهوض بهذا النوع.

وفيما يلى دراسة لنموذج من السيرة الذاتية.

كتب المفكر والأديب الكبير عباس محمود العقاد سيرة حياته فى عدد من الفصول، نشر مفرقا فى مجلات «الهلال والمصور والإثنين وكل شىء والقافلة»، ثم قام

---

(١) ينبغى أن نتذكر أن هذا التحديد الزمنى صحيح بالنسبة للطبعة الأولى لكتابنا هذا.

على جمعهـا فى كتاب بعنوان «أنا» الكاتب الصحفى طاهر الطناحى بعد موافـقة العقاد نفسه.

وربما خطر لنا منذ البداية أن كـتابة هذه الفصـول مفرقة ونشـرها على هذا النحو (وإن كان معظمها قـد نشر فى مجلة «الهلال») قد لا يؤديان بها مجـتمعة إلى ما يكون عليه العمل الأدبى، الذى تتصل كتابتـه، من التماسك والوحدة. لكن من يعرف منهج العقاد فى التـأليف بصفة عامة، يدرك أنه لم يكن يتـقيد فى تأليف كتبـه بنسق الفصول التى يتضمـنها كل كتاب، وأنه ربما كتب فـصلا متأخـرا من الكتاب قبل فصل مـتقدم، حسبما تتـسير له كتابة الفصول التى يشتمل عليـها الكتاب. لقد جرى على أن يبنى فى عقله تصـوره للكتاب الذى يؤلفه، فى إجمـاله وتفصيله، وفى نسقـه الواجب له، فإذا جاءت مرحلة الكتابة لم يجر فيها ـ بالضرورة ـ على النسق الذى تصوره، وإن كان ذلك لا ينفى ـ فى النهاية ـ تحقق الوحدة الموضوعية والفكرية للكتاب.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقـول: إن العقاد حين نشر تلك الفصـول المفرقة عن نفسه إنما كـان يصدر فيها عن تصور شامل لـكتاب يترجم فيه لنفسـه، أو يقدم فيه سيرة حـياته. ويؤكد هذا ما ذكـره طاهر الطناحى حين اقترح عليه أن يكتـب كتابا عن حياته فأجاب بقوله:

«سأكـتب هذا الكتاب، وسـيكون عنوانه «عنى» وسيـتناول حياتـى من جانبين: الأول حياتى الشخصية بما فيها من صفاتى وخصائصى، نشأتى وتربيتى البيتية والفكرية، وآمالى وأهدافى، وما تأثرت به من بيئة وأساتذة وأصدقاء، وما طبع أو انطبع فى نفسى من إيمان وعقيدة ومبادئ أو بعبارة أخرى «عباس العقاد الإنسان» الذى أعرفه أنا وحدى، لا «عباس العقاد» كما يعرفه الناس، ولا «عـباس العقاد» كما خلقه الله، والجانب الثانى حياتى الأدبية والسـياسية والاجتماعية المـتصلة بمن حولى من الناس، أو بالأحداث التى مرت بى وعـشت فيها أو عشـت معها، وخضت بـسببها عـدة معارك قلميـة، وكانت صناعة القلم أبرز ما فيها، أو بعبارة أخرى «حياة قلمى».. ولعلى أبدأ بالجانب الأول، الذى هو «أنا»؛ لأنه أقـرب إلى الكتابة، وبخـاصـة وأنا فى نهاية الحلقـة السادسـة من عمرى....»[1].

من هذا يتضح أن العقـاد حين شرع فى كتابة تلك الفصول عن نفسـه كان يدرك أنه بصدد أن يكتب ترجـمة ذاتية، وأن عناصر هذه التـرجمة كانت واضـحة فى ذهنه،

---

(١) عباس محمود العقاد: أنا، دار الهلال، ب ت، مقدمة الطناحى، ص ٦ ـ ٧.

حتى أنه قسمها إلى مجموعتين متمايزتين ومتكاملتين فى الوقت نفسه، إحداهما تتعلق بشخصه، والأخرى بعالم الكتابة عنده، وقد أنجز كتابة القسم الأول، الذى هو بين أيدينا الآن، والذى يحمل عنوان «أنا»، وإن نشرت فصول هذا القسم فى البداية مفرقة ودون التزام بنسقها الطبيعى.

ينقسم كتاب «أنا» إلى تسعة فصول، يشتمل كل فصل منها على عدد من العناصر يقل أو يكثر. وقد روعى فى كل فصل أن تكون عناصره ـ فى الأغلب الأعم ـ متآلفة ومتكاملة. فالعناصر التى يشتمل عليها الفصل الأول ـ على سبيل المثال ـ هى على التوالى: أنا ـ أبى ـ أمى ـ بلدتى ـ طفولتى ذكريات العيد، وهذه العناصر فى مجموعها وفى نسقها هذا توحى بأن الكاتب قد أفرد هذا الفصل لمرحلة النشأة الأولى فى حياته، أى مرحلة الطفولة، حيث يتحدد عالم الطفل بعلاقاته المحدودة بأقرب الناس والأشياء إليه. ومع ذلك فإن العقاد حين تحدث فى العنصر الأول عن نفسه لم يتحدث عن أنا/ الطفل فى شخصه، بل راح يتحدث عن أنا العقاد الناضج المشهور بين الناس. ولما كانت صورته المتداولة بين الناس ليست ـ فى رأيه ـ هى صورته الحقيقية بل لعلها ـ فى رأيه كذلك ـ نقيض صورته الحقيقية، فقد اتخذ من الحديث عن مكونات صورته الحقيقية التى يعرفها لنفسه مدخلا لتصحيح تلك الصورة المغلوطة الشائعة، فإذا كان الشائع عنه بين الناس أنه رجل مفرط الكبرياء، مفرط القسوة والجفاء، وأنه رجل منقطع للكتب، لا يباشر الحياة كما يباشرها الناس، وأنه يملكه سلطان المنطق والتفكير ولا سلطان للقلب والعاطفة عليه، وأنه شديد الصرامة فلا تفتر شفتاه بضحكة واحدة إلا بعد الاستغفار ـ إذا كان هذا هو الشائع عنه فإنه ينكره جملة وتفصيلا، ويقول: «أقسم بكل ما يقسم به الرجل الشريف أن عباس العقاد هذا رجل لا أعرفه، ولا رأيته، ولا عشت معه لحظة واحدة، ولا التقيت به فى طريق، ونقيض ذلك هو الأقرب إلى الصواب»[1]. ثم يمضى يحدد مشخصاته التى هى نقيض ذلك.

لقد اختار العقاد أن يكون هذا الحديث عن صورته المغلوطة لدى الناس وصورته الحقيقية مدخلا إلى الحديث عن سيرته الذاتية، وكأنه يقدم بين يدى القارئ ما يبرر له كتابة هذه السيرة.

أما بقية عناصر هذا الفصل فيتصل الحديث فيها على نحو يحدد ملامح البيئة المادية التى تفاعل معها العقاد فى طفولته، ونعنى بها مدينة أسوان، كما يحدد أسلوب التربية الذي خضع له ـ أو تمرد عليه أحيانا ـ فى البيت وفى المدرسة. أضف إلى هذا

---

(١) العقاد: أنا، ص ٢١.

الحديث عن شخصية أبيه وشخصية أمه، وعن أصولهما فى أجداده لأبيه وأجداده لأمه. . إلخ.

على أن العقاد لا يذكر ذلك كله لمجرد تقرير عدد من الحقائق التى صاحبت نشأته الأولى، بل كان الهدف البعيد من ذكر ذلك هو أن يفسر فى ضوئه - قدر المستطاع - سلوكه الشخصى والعقلى بعد أن شب ونضج، إيمانا منه بأن الطباع تورث، وأن كثيرا من طباعه التى لازمت سلوكه فى شتى مراحل حياته دون تغير إنما يرجع بصفة أساسية إلى عناصر الوراثة لديه. وهو نفسه يقول فى الفصل السادس من الكتاب تحت عنوان «فلسفتى فى الحياة»: «من فلسفة الحياة ما نستمده من الطبع الموروث، ومنها ما نستمده من تجربة الحوادث والناس، ومنها ما نستمده من الدرس والاطلاع، وهى فى اعتقادى على هذا الترتيب فى القوة والأصالة»[١]. ومن ثم نراه حين يحدثنا عن نزعته الإيمانية - مثلا - يقول:

«أومن بالله وراثة وشعورا وبعد تفكير طويل»[٢]. ونعود فنتذكر حديثه فى الفصل الأول عن أبيه، كيف أنه كان يؤدى الصلوات الخمس فى أوقاتها، وكيف أن صورته وهو يؤدى صلاة الصبح، جالسا على سجادة الصلاة من مطلع الفجر إلى ما قبل الإفطار، يتلو سورا خاصة من القرآن الكريم ويعقبها بالدعوات - كيف أن صورته هذه ظلت مطبوعة فى ذاكرته طوال حياته[٣]. وكذلك نتذكر ما قرره فى الفصل نفسه عن أمه، من أنه ورث عنها تقواها، وأنه فتح عينيه يراها وهى تصلى وتؤدى الصلاة فى مواقيتها[٤].

وعلى هذا النحو يتشبث العقاد بأثر التنشئة الأولى وبعنصر الوراثة فى تشكيل سلوكيات الإنسان ومعتقداته على السواء، ومن هنا يتضح لنا معلم أساسى من معالم منهج العقاد فى كتابة الترجمة الذاتية، بل فى كتابة السيرة بعامة، وهو أنه يقدم على الشخصية التى يترجم لها كأنها موضوع دراسة لابد أن تلتئم نتائجه مع مقدماته، وكأن الشخصية موضوع الترجمة أمامه مجموعة من الظواهر المادية والمعنوية التى تصدر فى بدايتها عن عوامل بيئية ووراثية، وتئول فى نهايتها إليها. وهو منهج تبريرى فى أساسه، يرد فيه الكاتب كل مزية أو نقص فى الشخصية التى يترجم لها إلى ما كمن فيها من

---

(١) نفسه ص ١٦٨.
(٢) نفسه ص ١٥٢.
(٣) نفسه ص ٣١.
(٤) نفسه ص ٣٩.

استعداد بأثر الوراثة أو أثر البيئة. وهذا ما صنعه فى ترجمته لنفسه، فهو لا يروى سيرة حياته بكل ما فيها، ولا يكتفى بتسجيل ذكرياته عن الأشخاص والأحداث كما مرت فى حياته، أو يكتفى برواية مواقفه ومغامراته بمعزل عن أى قيمة اجتماعية أو موقف أخلاقى، بل يجعل ما يختار روايته من ذلك موضع تأمل، ومادة لابد لها من تفسير. ومن ثم نستطيع أن نقول أن كتاب «أنا» لا يحكى لنا قصة حياة العقاد بقدر ما يعكس محاولة الكاتب فهم نفسه.

وتسلمنا هذه الحقيقة العامة إلى أسلوب العقاد فى تناول كل عنصر من العناصر التى أدار عليها الكلام فى فصول ذلك الكتاب، ذلك أنه يدخل إلى الحديث ـ فى الأغلب الأعم ـ من مدخل فكرى وتأملى عام، يطول أحيانا ويقصر أحيانا، وكأنه شرح أو تبرير لما سيتحدث به عن نفسه فيما بعد. ولنقف ـ على سبيل المثال ـ عند بداية الفصل السابع من الكتاب لنجد مصداق هذا.

فى مستهل هذا الفصل يتحدث العقاد ـ تحت عنوان «طفت العالم من مكانى» ـ حديثا مستفيضا عن كبار الرحالين وكيف أنهم تملكهم ـ على الرغم منهم ـ «ملكة شخصية» يصح أن تسمى عبقرية السياحة، وكيف أن هذه الملكة الشخصية تستمد أصولها من ملكة قومية، حيث خرج هؤلاء الرحالون من أمم قد تعود أبناؤها الرحلة، كالعرب؛ لأنهم أبناء بادية، والفينيقيين والإغريق والبنادقة والبرتغاليين والإنجليز؛ لأنهم جميعا بحريون وملاحون. ثم ينتقل إلى الحديث عن نوع آخر من الرحلة فى غير المكان: وهى الرحلة فى داخل النفس، أو فى عالم الخيال، حيث تتم الرحلة دون أن يفارق الإنسان مكانه خلال عشرات السنين، كأبى العلاء المعرى، الشاعر العربى، رهين المحبسين، وكجول فيرن، الكاتب الفرنسى المشهور فى عالم القصص العلمى.

حتى إذا ما انتهى من تقرير هذين النوعين من الرحلة، راح يحدثنا عن نفسه، كيف أنه ينتمى إلى الرحالين بغير انتقال، على الرغم من أنه فى صباه كان مشوقا للسياحة فى مشارق الأرض ومغاربها. إنه يرد ذلك الشوق القديم إلى ما يسميه «عارضا من عوارض الصبا التى تنزوى مع الزمن وراء غيرها من الميول المتمكنة فى السليقة»[(١)]. وكان الميل المتمكن من السليقة لديه هو حب العزلة التى نشأ عليها وورثها من أبويه[(٢)]. فهو إذن أميل إلى ذلك النوع من الرحلة الذى يتحقق دون الانتقال فى المكان. على أنه يعتقد أنه لم يخسر بذلك شيئا مما يحصله الرحالون المتنقلون.

---

(١) نفسه ص ١٧٧ .
(٢) نفسه ص ١٧٨ .

مهما يكن من شىء فإن رغبة العقاد فى الحديث عن ميله إلى العزلة وعدم إقباله على السياحة فى المكان اقتضت منه ذلك التمهيد الطويل عن كبار الرحالة فى العالم، وعن ملكة الرحلة، وعن الشعوب التى صارت الرحلة ملكة من ملكاتها القومية.. إلخ.

ولعله من الواضح الآن أن هذا المنهج فى كتابة العنصر الواحد من عناصر السيرة يأتلف كل الائتلاف مع المنهج العام للسيرة كلها، فى أن الكاتب لا يتجه إلى سرد قصة حياته إجمالا وتفصيلا بقدر ما يحاول التأمل فى هذه الحياة، وتفسيرها وتبريرها.

لقد كره العقاد السياحة فى المكان، أى الحركة فيه، وآثر عليها السياحة فى النفس. ولعل سيرته الذاتية - «أنا» - كما كتبها تؤكد أنه حتى على مستوى الكتابة، قد آثر أن يستبطن ذاته على أن يحكى قصة حياته، فكان بذلك صادقا مع نفسه فيما اعتقد وفيما كتب.

٢.المقالة:

وكلمة المقال ليست غريبة على اللغة العربية، ولكنها من حيث دلالتها الفنية تعد محدثة فى أدبنا العربى، والحق أن تاريخ المقالة عندنا يرتبط بتاريخ الصحافة، وهو تاريخ لا يرجع بنا إلى الوراء أكثر من قرن ونصف قرن بكثير. وبذلك يكون المقال قد دخل فى حياتنا الأدبية بعد أن أخذ فى الآداب الأوربية وضعه الحديث. وذلك أن أول استعمال لكلمة مقال Essay ظهر حين نشر «مونتين»[١] مقالاته عام ١٨٥٠، ولكن كلمة «مقال» كانت فى الحقيقة أقرب إلى ما عرفه الأدب العربى القديم فى «الرسالة» لا الرسالة الشخصية أو الديوانية ولكن الرسالة التى تتناول موضوعا بالبحث، كرسالة إخوان الصفا مثلا. وهى بذلك كانت تطول حتى تملأ عشرات من الصفحات. أما المقالة فى وضعها الفنى الحديث فتتميز بالقصر؛ لأنها «لا تحاول أن تشمل كل الحقائق والأفكار المتصلة بموضوعها كما صنع «لوك»[٢] فى «مقال عن الإدراك الإنسانى»، ولكنها تختار جانبا أو على الأكثر قليلا من جوانبه لتجعله موضع الاعتبار. وهنا يكون ما فيها من فن؛ لأن المؤلف يجب أن يختار هذه الجوانب من موضوعه بحيث يستطيع تقديمها إلى قرائه بطريقة مشوقة. وهذا لا يتضمن المهارة فى اختيار موضوع محدد، والحرص فى اختيار المادة المتصلة به فحسب، بل يتضمن كذلك الحذاقة Graftsmanship الكافية

(١) ميشال يواقيم دو مونتين Michal Eyquem de Montaigne (١٥٣٣ - ١٥٩٢): محام فرنسى ابتدع فن المقالة.

(٢) جون لوك John Locke (١٦٣٢ - ١٧٠٤): فيلسوف إنجليزى، عارض نظرية الحق الإلهى، وقال أن الاختيار أساس المعرفة.



لتوزيع درجات القوة على المواضع المناسبة من المقالة، وذلك لضمان الاستجابة المطلوبة عند القارئ»[1].

فالمقال ليس حشدا من المعلومات، وليس كل هدفه أن ينقل المعرفة، بل لابد إلى جانب ذلك أن يكون مشوقا، ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته. فشخصية الكاتب لابد أن تبرز فى مقاله، لا فى أسلوبه فحسب، بل فى طريقة تناوله للموضوع، وعرضه إياه، ثم فى العنصر الذاتى الذى يضيفه الكاتب من خبرته الشخصية وممارسته للحياة العامة.

والمقال نفسه يبدأ بأن يكون فكرة فى رأس الكاتب، تظل فى رأسه فترة من الزمن، تنمو فيها وتكبر وتأخذ الشكل السوى. وهى فى تلك الفترة من النمو تتغذى من ملاحظة الكاتب، ومن قراءاته المتعددة النواحى، ومن خبراته الشخصية. ومن هنا اعتمد المقال على الحكاية والمثل والإشارة إلى جانب المادة التحصيلية. وكل ذلك يتشكل - حين يأخذ صورته النهائية - بحالة الكاتب النفسية. ومعنى هذا أن الكاتب يحدد مشروع مقاله قبل أن يكتبه بحيث تتوجه كل مادته على اختلاف أنواعها إلى جلاء فكرة واحدة فى جميع جوانبها. وفى الوقت الذى يحرص فيه الكاتب على تماسك مقاله وقوته نجده حريصا على إمتاع قارئه.

ولما لم يكن للمقال ميدان محدد فقد رأيناه يتنوع أنواعا عدة، فمقال أدبى، وآخر سياسى، وثالث اجتماعى، ورابع نقدى... إلى غير ذلك من الأنواع. وقد كانت صحافتنا - قبل الحرب العالمية الأخيرة - صحافة مقال، أى أنها تعتمد اعتمادا كبيرا فى تحريرها على المقالات المختلفة، ثم تحولت فترة إلى صحافة خبر، وأصبح دور المقالات ثانويا. أما فى الوقت الحاضر فقد عادت المقالة تحتل مكانها فى الصحف والمجلات على السواء، ولا ننسى أن المجلات الأدبية تهتم بالمقالة اهتماما خاصا.

وفيما يلى دراسة لإحدى المقالات:

شهر الدكتور زكى نجيب محمود - من بين المشتغلين بالفلسفة، ومنذ وقت مبكر - بكتابة المقال، فقد شغل - إلى جانب الفلسفة والتفلسف - بالظاهرة الأدبية، وتكون لديه تصور عملى لفن المقال، الذى يمتزج فيه الفكر بالحس، والتصور النظرى بالتجربة العملية، والتاريخ بالواقع. والمقصود بالتصور العملى هنا هو طريقة إنشاء المقال وتركيب عناصره على نحو يحقق له الوحدة الموضوعية من جهة، ويجعله مثيرا ومشوقا للقارئ العام من جهة أخرى.

(1) Westland: op. cit., p. 202.

وهذا مقال نشره بعنوان «مدينة الفكر كثيرة الأبواب»[1].

ونلاحظ منذ البداية أن هذا العنوان قد صيغ فى جملة تامة مفيدة، وهى عبارة تبدو بسيطة للغاية، ومع ذلك فمن الواضح أنها لا ترد على الذهن ابتداء، أعنى أنها لا تعبر عن مشكلة تطرح للوهلة الأولى على بساط التفكير، بل تبدو كما لو كانت تلخص النتيجة الأخيرة لسلسلة من الأفكار. ومن ثم تنشأ لدى القارئ - إثر قراءته لهذا العنوان - الرغبة فى أن يعرف تلك الأفكار التى قادت إلى هذه النتيجة.

وهذه هى الإثارة الأولى التى يمكن أن يحققها عنوان المقال لدى القارئ وذلك عندما ينجح فى حفزه على قراءة المقال. وربما كان يغلب على الاعتقاد أن العنوان الذى تتصف صيغته بالغموض هو العنوان المحقق للإثارة، ولكننا رأينا هنا كيف أن العنوان الذى صيغ فى جملة «مفيدة» كان أيضا مثيرا.

والمعول فى كل الأحوال على مدى قدرة العنوان على أن يثير فى ذهن القارئ هذا السؤال:

كيف كان ذلك؟ - فعند ذاك تتولد لدى القارئ الرغبة فى قراءة المقال. فإذا قال الدكتور زكى نجيب محمود فى عنوان مقاله أن «مدينة الفكر كثيرة الأبواب» قلنا: وكيف كان ذلك؟ وهنالك نشرع فى قراءة المقال.

وكما أن عنوان المقال يؤدى دورا مهما فى إثارة ذهن القارئ ودفعه إلى قراءة المقال، فكذلك الشأن بالنسبة إلى مدخل المقال نفسه، فكاتب المقال يختار المدخل الذى يظل يترجح فى علاقته بالموضوع بين الوضوح والغموض، والذى قد يبدو للوهلة الأولى بعيدا عن صلب الموضوع، وإن اتضحت علاقته الماسة به فيما بعد.

وقد دخل الكاتب إلى المقال الذى بين أيدينا من مدخل غريب، فحدثنا عن كتاب عربى صدر فى مستهل الخمسينيات بعنوان «علمتنى الحياة»، يضم مجموعة من المقالات لكتاب غربيين وعرب، يتحدثون فيها من خلال تجاربهم عما علمتهم إياه الحياة. وكان كاتبنا واحدا ممن اختيروا من الكتاب العرب للكتابة فى هذا الموضوع. ويستعيد كاتبنا خلاصة ما قاله حينذاك، وهو أنه «كلما امتدت الأعوام بالإنسان قلت حدة انفعاله، وزادت رجاحة عقله»، فإذا بسلوكه يختلف أمام الموقف الواحد، فيكون انفعاليا فى سن الشباب، رزينا ومتعقلا فى سن الكهولة فضلا عن الشيخوخة. ثم يذكر الكاتب أنه

---

(١) نشر فى صحيفة الأهرام فى ١٩/ ٦/ ١٩٨٢، ص ١٣.



ضرب لذلك مثلا واقعيا شهـده فى جدته لأبيه، كيف بلغ بها الحزن والهلع حد الجنون عندما غـرق أحد أبنائها فى النيـل، وكيف كظمت حزنهـا على وفاة ابن آخر لهـا بعد عشرين عاما من الواقعة الأولى.

وإلى هذا يبدو الحديث غريبا عن الموضـوع، إذن ما العلاقة بين تطور الإنسان فى حياته من الانفـعالية الثائرة إلى العـقلانية الهادئة، ومدينة الفكـر الكثيرة الأبواب؟ لكن المؤكد أن الكاتب لن يكتب كلامـا لا علاقة له بما هو فيه، إلا أن يكون فاسـد التفكير. وإذن فلابـد من المضى فى القراءة لاسـتجـلاء المقصـود من هذا المدخل. وعندئذ يكون الكاتب قد ولد لدى القارئ الرغبة فى متـابعة القراءة، حتى يدرك لم اختار الكاتب هذا المدخل لموضوعه.

ويمضى الكاتب بعد ذلك فيسأل نفســه عما إذا كان ما يزال عند رأيه القديم ذاك، فيقرر أن رأيه لم يتغير، ولكنه يضيف إليـه إضافة جديدة ومهمة، مؤداها أنه يجب على الإنسان ألا يضـيق على نفسه الأفـق، بأن يقف من أى موضوع مـعروض للنظر موقـفا يقول فيه «إمـا. . وإما. . ولا ثالث لها». ذلك أن معظم الأمور تحتمل الجـمع فيها بين جانب وجانب، بل بين عدة جوانب كان المظنون فى أول الأمر أنها لا تجتمع.

وواضح أن هذه الإضافـة الجديدة تترتب على الفكـرة الأولى، التى توضح كيف أن الفرد نفسه يتعامل مع الموقف الواحد فى زمنين مختلفين بأسلوبين مختلفين.

وهنا يشرع الكاتب فى ضرب مثال واقعي يؤكـد به الفكرة الجديدة، فيذكر كيف مرت أعوام كـان فيها هو وزمـلاؤه من أساتذة الفلسفة يعـتركون حول النظرة الفلسـفية الصحيحة وما تكون، فكان منهم من يرى أنها النظرة المثالية، ومنهم من يرى أنها النظرة الوجودية، وكـان هو نفسه يرى «أن النظرة الفـلسفية الصـحيحـة هى ما يجعل المعـرفة العلمية موضوعه الرئيسى، وما يجعل لشهادة الحواس المنزلة الأولى فى الحكم على تلك المعرفة بالـصواب أو بالخطأ». ولكنه أدرك ـ فيمـا بعد ـ أن النظرة الصائبة صـوابا كاملا «هى تلك التى تجـمع تلك الاتجاهات كلهـا فى رقعـة واحدة»، على أساس أن الـكيان الإنسانى نفسه إنما يقـوم على عدد من العناصر، وأن الحياة الإنسانية مـتعددة الجوانب. فإذا اهتم الكاتب بجانب الحياة العلمية فليس يمنع هذا أن يهتم غيره بجانب آخر.

ومرة أخرى يعود الكاتب فيضرب مثالا ولكنه فى هذه المرة مثال افتراضى، فيشبه الأمر بجماعة من الناس «وقفوا جميعا ينظرون معا إلى منظر واحد، لكن كلا منهم أخذ ينظر إليه من زاويته الخاصة، فأحـدهم يفكر لنفسه: هل يصلح هذا المكان لإقامة ملعب للكرة؟ وآخر يفكر لنفسه: مـاذا لو أحضرت أدواتى غدا وجلست أرسم هذا المنظر. .؟

وثالث يفكر لنفسه متسائلا كيف لم يحدث له أن يصطاد السمك من النهر الجارى هناك، ورابع، وخامس. . . إلخ».

ثم يتساءل «أفنقول فى هذه الحالة أن اتجاهات أولئك متعارضة؟ أم الأصوب أن نقول عنها إن بعضها يكمل بعضا؟».

وهكذا ينتهى الكاتب فى هذه المرحلة من المقال إلى تقرير أن ما قد نظنه تعارضا فى وجهات النظر إنما هو تعارض وهمى، إذ هى فى حقيقة أمرها زوايا للنظر مختلفة.

وإذا كان مدار الحديث حتى الآن هو الآراء والأفكار الفلسفية، فإن الأمر لا يختلف إذا نحن انتقلنا إلى إطار معرفى آخر، هو الآراء والأفكار الأدبية أو الفنية بعامة.

وهنا يشرع الكاتب فى بيان كيف أن زوايا النظر إلى الفن قد تختلف فتنشأ عن ذلك مذاهب مختلفة فى النقد الفنى. وهذه الزوايا لا تخرج - فى رأيه - عن أربع: زاوية نفسية، وزاوية اجتماعية، وزاوية شخصية انطباعية، وزاوية شكلية، ثم يتساءل: «هل هذه الوقفات الأربع متعارضة؟». وهو يقرر - فى الإجابة عن هذا السؤال - إن الأقرب إلى الصواب أن نقول أن كل اتجاه يجيء إضافة إلى الاتجاهات الأخرى. فقراءة العمل الأدبى وفهمه من زاويتين أفضل من قراءته وفهمه من زاوية واحدة. ويزداد هذا الفهم إذا كان من ثلاث زوايا. ويكتمل الفهم إذا قرئ العمل الأدبى من خلال الزوايا الأربع مجتمعة.

حتى إذا فرغ الكاتب من تقرير هذه الحقيقة على مستوى الفكر الفلسفى ومستوى الفكر الأدبى بدا كما لو أنه ساق كل هذا التحليل ليتخذ منه مدخلا للحديث عن خطاب بعث به إليه واحد من الحاصلين على درجة الليسانس فى الفلسفة - ذكر الكاتب اسمه - على أثر قراءته عن اتجاه الكاتب فى النقد، على نحو ما شرحه فى كتابه «قصة عقل». ونفهم من هذا الخطاب أن اتجاه الكاتب فى النقد الأدبى هو ذلك الاتجاه الذى يعنى بدراسة النص ذاته، بغض النظر عن دوافع صاحبه النفسية وظروفه الاجتماعية، فى حين أن فهم الحياة النفسية والاجتماعية للفنان - فى رأى صاحب الخطاب - يساعد الناقد كثيرا فى تحليله للأثر الأدبى.

وهنا يعود الكاتب - فى صدد الرد على صاحب الرسالة - ليؤكد فكرته السابقة فى أن اختيار الناقد لزاوية من زوايا النظر الأربع لا يعنى إلغاء الزوايا الأخرى.

ثم يورد الكاتب جزءا آخر من الرسالة، يأخذ فيها صاحبها عليه ما تقوله - أى الكاتب - من أن «من يقول حقيقة عامة، يعد قوله بعيدا عن الفن الرفيع». وصاحب الرسالة إذ ينكر عليه هذا القول، يسوق بيت أبى تمام القائل:

ثم يتجه إلى الكاتب بهذا السؤال: «أتراك بموجب هذا تحكم على هذا البيت عن الشعر بالبعد عن الفن الرفيع لكونه يقرر حقيقة تقريرية؟».

ويجيب الكاتب بأن ذلك البيت «ما كان ليكون شعرا فى الأساس إذا لم تكن مفرداته قد صيغت فى هذا النظام الخاص، ووقعت فى هذا الوزن الخاص، فهذا وذاك يكونان «الشكل» الذى هو جواز المرور المبدئى لدخوله فى دنيا الفن». وعلى هذا الأساس يمضى الكاتب فى بيان كيف يمكن له دراسته وتحليله على أساس معطياته الشكلية، ليبين موقعه من الفن الرفيع.

على أنه يعود مرة أخرى فلا ينكر أهمية الزوايا الأخرى التى يمكن النظر منها إلى ذلك البيت، فهى بكل تأكيد تزيد القارئ فهما، فالمعرفة بالخلفية التاريخية أو الاجتماعية لبيت تزيد دلالته الفعلية وضوحا لدى القارئ.. ومع ذلك فإن هذا البيت «يظل بشكله الفنى شعرا رفيعا».

وعند هذا المدى يكون الكاتب قد بسط موضوعه بسطا كافيا، وعرض أفكاره المتعلقة به عرضا شافيا، فلم يعد يبقى سوى كلمة ختام يذكر فيها الكاتب خلاصة كل هذه الأفكار، والنتيجة الأخيرة التى يراد من القارئ أن يعيها فى ذاكرته، إما ليأخذ منها أو يعارضها، وهى أن الحياة قد علمته أن «مدينة الفكر كثيرة الأبواب»، بمعنى «أن الموضوع الواحد يمكن للفكر أن يتناوله من عدة جهات، دون أن تجىء الأحكام عن الجوانب المختلفة مناقضا بعضها لبعض، بل هى قد تكون متكاملة يقوى بعضها بعضا» وعند ذلك يتضح لنا أن هذه النتيجة هى التى صيغ منها عنوان المقال، الذى هو أول شىء يلقاه القارئ.. وعلى هذا النحو تلتئم نهاية المقال ببدايته، وتقفل الدائرة، وتصبح كل الأفكار الجزئية التى اشتمل عليها المقال بمثابة الخلايا المتفاعلة فى الكيان العضوى الحى.

وهكذا يكشف لنا هذا المقال عن كثير من أسرار النجاح فى هذا الفن من الكتابة. فمن الواضح أن الكاتب قد اختار فكرة أساسية محورية دارت حولها أفكاره الأخرى المستمدة من مجالات مختلفة وكانت فى خدمتها. وهو كذلك قد قلب الفكرة فنظر إليها من وجوه مختلفة، واعتمد فى هذا على قراءته الفلسفية مرة، والأدبية مرة، كما اعتمد على خبراته الشخصية وتجاربه فى الحياة. وهو فى كثير من المواضع كان يلجأ إلى

ضرب المثل، لما لذلك من أثر قوى فى تقرير الفكرة المطلوبة فى الأذهان. وربما بدا فى بعض الأحيان مستطردا، على نحو ما صنع في إيراد أجزاء من الرسالة التى بعث بها إليه أحد القراء، ولكننا ما نلبث أن ندرك أن هذا الاستطراد لم يخرج بنا عن صلب الموضوع، وأنه كان نوعا من الاستشهاد بالوقائع، شأنه شأن ضرب الأمثال. وأخيرا فإن المادة الغزيرة المتنوعة التى بنى منها الكاتب موضوعه كانت مترابطة الأجزاء ومتسلسلة تسلسلا منطقيا مقنعا.

٣.الخاطرة:

والخاطرة من الأنواع النثرية الحديثة التى نشأت فى حجر الصحافة ولكنها تختلف عن المقال من عدة وجوه:

فالخاطرة ليست فكرة ناضجة وليدة زمن بعيد، ولكنها فكرة عارضة طارئة.

وليست فكرة تعرض من كل الوجوه بل هى مجرد لمحة.

وليست كالمقالة مجالا للأخذ والرد، ولا هى تحتاج إلى الأسانيد والحجج القوية لإثبات صدقها، بل هى أقرب إلى الطابع الغنائى. وما زلت أذكر للأستاذ الدكتور أحمد أمين (وكان من كتاب الخاطرة. وقد جمع خواطره فى عدة مجلدات) تلك الخاطرة التى كتبها عن قطعة الورق التى مزقها وهو جالس إلى البحر فحمل الريح أجزاءها وذهب بكل جزء إلى جهة ما ـ كما تصنع الحياة بالناس ومصائرهم. فهنا لا نجد فكرة تحتمل الاتفاق أو الاختلاف، ولكنها لمحة ذهنية بمناسبة ذلك الحادث العرضى (تمزيق الورقة) محملة بمشاعر الكاتب.

ثم لا ننسى الاختلاف فى الطول، فالخاطرة أقصر من المقال، وهى لا تجاوز كثيرا نصف عمود من الصحيفة، وعمودا من المجلة. وإذا ذكرنا الصحيفة والمجلة فإنما نذكرهما لنعود لتقرير أن الخاطرة فى وقتنا قد أصبحت عنصرا صحفيا نطالعه فى كل جريدة وكل مجلة، والصحف تعطى هذا العنصر عنوانا ثابتا؛ لأن الخاطرة تكون عادة ـ وهى تختلف فى ذلك أيضا عن المقال ـ بلا عنوان. من هذه العناوين «فكرة»، «نحو النور»، «شموع تحترق»، «ما قل ودل».. إلخ.

وهذا النوع الأدبى يحتاج فى الكاتب إلى الذكاء، وقوة الملاحظة، ويقظة الوجدان، وهو يتمشى مع الطابع الصحفى العام فى الاهتمام بالأشياء الصغيرة السريعة وتفضيلها على الكتابات المطولة. وأهميتها تأتى من أنها تستطيع لفت القارئ إلى الأشياء الصغيرة فى الحياة، التى لها دلالة كبيرة.



ولنقف الآن وقفة أطول عند خاطرة من خواطر الأستاذ أحمد أمين الممتعة. ومن الطريف أنه نشرها بعنوان: «من غير عنوان»[1].

يبدأ الكاتب خاطرته بالحديث عن أكلة أكلها فساء هضمها فى معدته، فانقبضت نفسه نتيجة لذلك، وتغير مزاجه، وفارقه المرح، وسئم كل شىء حوله، وبرم بمخالطة الناس كما برم بالعزلة عنهم، وكره السكوت كما كره الكلام. وعلى الجملة فقد اسود كل شىء فى عينيه، فصار يرى العالم متجهما، «ثقيل الروح، فاسد المنطق»، يستوى فيه السعيد والشقى، والفقير والغنى، والذكى والغبى، فقد سوى بينهم القبر. أما نظام هذا العالم فقد لاح له أنه فوضى، وأما الحياة فكلها فساد، وأما العيش فهذيان وتعلل بالأباطيل، وأما الدنيا فتلعب بالناس لعب الكرة. «وكل شىء فى العالم مفترس، أسد يفترس ذئبا، وذئب يفترس حملا، وإنسان يفترس كل شىء حتى نفسه». ثم زاد تلبّك معدته فزادت نقمته على الحياة. وفى خلال ذلك كانت أقوال قديمة للشعراء تتقاطر فى ذهنه، مؤكدة كل المعانى السلبية البشعة التى رآها فى العالم وفى الحياة وفى الناس.

ثم تناول - كما يقول - دواء هاضما فتغير مزاجه وتغيرت نظرته من النقيض إلى النقيض، فأخذ يهش للحياة، وينظر إلى العالم بوجه منطلق، فإذا العالم يتألق فى عينيه جمالا، ورقة، وعذوبة، وإذا كل شىء حوله يتهلل بالبشر، وإذا الدنيا «قيثارة يوقع عليها شجى الألحان...». وكما تقاطرت الأشعار القديمة على ذهنه فى الحالة الأولى، تقاطرت أشعار قديمة أخرى فى ذهنه، مؤكدة فى هذه المرة كل الجوانب الإيجابية المحببة فى الحياة.

وهنا يقف الكاتب ليتأمل ما حدث فى الحالين فيهوله الأمر، ويقول: «رحماك اللهم! إن كان درهم من دواء هاضم يغير وجه العالم، ويحيل السواد بياضا، والشقاء سعادة، والقبح جمالا، والظلام نورا، والحزن سرورا، فأين الحق؟».

ومن الواضح أن الكاتب هنا لم يناقش موضوعا بعينه، ولم يصدر فى كتابته عن فكرة محددة، ومختمرة فى ذهنه، ولم يرد أن يقرر فى نفس القارئ وجهة نظر خاصة، فالأمر كله لم يخرج عن ملاحظة حالته المعنوية عندما ساء هضمه وتلبكت معدته، وحالته عندما زال هذا السوء وهذا التلبك. والغريب أن يتم هذا التحول من النقيض إلى النقيض نتيجة لتناوله جرعة دواء هاضم، ولكن الأغرب منه أن نجد الشعراء يتحدثون بلسانه فى الحالين، فإذا هم - بما قالوا - يدعمون ذلك التناقش. ومن هنا ينهى الكاتب

---

(١) أحمد أمين: فيض الخاطر، جـ ١، طـ ٥، (مكتبة النهضة).

كلامـه بهذا السؤال الكبـير : أين الحق؟ وهو يلقى هذا السؤال علـى القارئ فى اللحظة التى يقرر فيها أن يصمت وكأنه يدعو القارئ إلى التأمل فى قضية الحياة وموقف الإنسان منهـا، وكيف أن هذا الموقف قـد يتأثر إلى أبعـد حد بالحـالة التى تكون عليـها مـعدة الإنسان، أليس هذا الأمر مدعاة للسخرية؟! .

وعلى هذا النحو تصبح الخـاطرة المكتوبة ـ على الرغم من صغر حجمـها ـ عملا مثيـرا للذهن وممتعا فى الوقت نفسـه، فيه من الشعر خـاصية التركـيز، وعمق النظرة، وحدة الشعور بالأشياء.

هذه هى ترجمـة الحياة والمقـال والخاطرة، رأينا ضـرورة عرض أصولهـا بعد أن عرضنا نظريات الأدب والنقد والشعر والقصة والمسرحية.

وبذلك نكون قد وقفـنا على أبرز فنون الأدب بأنواعها المختلفـة، ونرجو ـ بعد ـ أن نكون قد حققنا الغاية التى من أجلها ألف هذا الكتاب.

المراجع

B..sler (R.P) : Sex, Symbolism and Psychology in Literature, Rutger's Univ. Press, New Branswick1948.

- Beraud (J): Initiation â I'Art Dramatique; Varietés Montréal. Conada.1930.
- Bowra (C.M.) : From Vergil to Milton; London1945.
- Bowra (C.M.): The Hertitage of Symbolism; Macmillan, London1943.
- Breton (André) : Les Manifestes de Surréalisms; Edition du Sagittair. Paris1946.
- Buck (Philo M.) : Directions in Contemporary Literature: Oxford Univ. Press, New York1942.
- Buffon : Discours sur le Style; Libr. Hetier, Paris1920.
- Burt (Cyril) : How the Mind Works; 2nd ed., London1945.
- Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art; 4th ed, Macmillan 1932.
- Cary (Joyce) : What Does Art Create; in : Literature and Life. 2nd vol. ed, G.G. Harrap. London1951.
- Clark (Barret H.) : The Drama and Theater; in The Enjoyment of the Arts, ed. Max Schoen, Philos, Lib. New York 1944. chapter VII.
- Cressot (Marcel) : Le Style et ses Techniques ; Presses. Universitaires de France Paris1947.
- Daiches (David) : Poetry : in The Enjoment of the Arts.
- Daiches (David): New Literary Values; Oliver and Boyd, London1936.
- Drinkwater (John) : The Outline of Literature; G. Newnes, London1950
- Du Bos (charles) : Qu'est-ce que la literature? Libr, Plon, Paris1945.
- Eliot (T.S.) : Points of View; Faber and Faber; London, 5th imp.
- Evans (B. Ivor): Literature and Science; G. Allen and Unwin, London 1954.
- The Encyclopaedia Britannica; 14 th ed.



- Hudson (W.H.) : An Introduction to the Study of Lit; 2nd ed., George E. Harrap, London.
- Liddlell (R.) : A Treatise on the Novel; Jonatan Cape, London1947.
- Lubbock (p.) : The Craft of Fiction ; Traveller's Libr, London1926.
- Lucas (F.L.) : Literature and Psychology; Cassell Company, London 1951
- Maritain (Jaques) : Creaive Intuition in Art and Poetry; Bollingen Series XXXV. 1., New York1953.
- Moseley (S.A.) Short Story Writing and Free- Lance Jounalism; Sir Isaac Pitman & Sons London 5th ed,1948.
- Muir (Edwin) : the Structure of the Novel; the Hogarth Press, London 1949
- Murray (Gilbert) : The Rise of the Greek Epic: Oxford1907.
- Murry (I.M.) : The Problem of Style; Oxford Univ. Press. London1930
- Nohm (M.C.) : Aesthetic Experience and its Presuppositions.
- Nordou (Max) : Degeneration; William Heinemann, London1913.
- Show (H.) and bement (D) : Reading the short Story; Harper and brothers; New York1941.
- Starr (N.C.) : The Dynamics of Literature; Columbia Univ. Press, New York1945.
- Valery (Poul) : Varieté.
- Valery (Poul) : Poetry and Abstract Thought; cf. Essays on Longuage and Literature; J.L. Havesi. London.
- Wellek (R.) and Warren (A.) : Theory of Literature; A.W. Bain and Co. London1949.
- Westland (P.) : Literary Appreciation; The English Universities Press, London1950.
- Whalley (G.) : Poetic Process; Routledge and Kegan Paul, London1953.
- Woodworth (R.S.) : Psychology, a Study of Mental Life 18th ed.



الموضوع | الصفحة

الموضوع | الصفحة

الفصل الثانى
نظرية النقد

الباب الثانى
الفنون الأدبية

الفصل الأول

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

رقم الإيداع	١٣٣٩٥ / ٢٠٠١
الترقيم الدولى I.S.BN	977 - 10 - 1487 - 0